أصدر فريق البحث في البلاغة والحجاج «بكلية آداب منوبة تونس»، وبإشراف من الأستاذ حمادي صمود مؤلَّفاً في أكثر من أربعمئة صفحة تحت عنوان: **« أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم»**(*). وهو مؤلَّف يتكون من مقدمة للأستاذ عبدالقادر المهيري وستة بحوث. وهي بحوث أعدَّت بدعم مادي من الإدارة العامة للبحث العلمي في بوزارة التعليم العالي بتونس.

إنه مؤلَّف يقدم أهم نظريات الحجاج في التراث الغربي، منطلقاً من الإغريق مع آراء سقراط وأفلاطون، وخاصة مؤلفات أرسطو، ومنتهياً بعرض محتوى أهم المصنفات التي ألفت حديثاً في الموضوع.

وكما جاء في مقدمة الأستاذ المهيري، فعرض محتوى هذه المصنفات الصعبة عمل هام في حد ذاته، لما اقتضاه من قراءة متأنية لها، قصد تمثل ما جاء فيها، والرجوع أحياناً إلى التراث اليوناني بل الفلسفي عامة لأنها لم توضع بمعزل عنه. وهي من جهة أخرى مصنفات أساسية، تساعد على رسم الإطار الذي ينبغي أن يراعى في إعادة قراءة التراث البلاغي.

وبدورنا سنحاول أن نعرض هنا كل بحث بإيجاز، وكل هدفنا أن نلفت انتباه القارئ إلى أهمية العمل الذي لا يخفى على كل من قرأه، المجهود الكبير الذي قام به أعضاء الفريق والقيمة العلمية لبحوثهم(*).

1 - يقدم شيخ الحلقة «كما سماه ع. المهيري» حمادي صمود، لهذا العمل الجماعي ببحث يحمل عنوان «مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح». وهو ينطلق من التأكيد على أهمية التدقيق

الاصطلاحي، حتى يتبين الفرق بين التقاليد الغربية والتقاليد العربية.

فالحقل المعنوي لكلمة **Rhétorique** غير مطابق في الأعم، للحقل الذي تبنيه كلمة «**بلاغة**» في السنن العربية، ولهذا أبقى التراجمة على المصطلح في لغته الأصلية فقالوا «**ريطوريقا**»، وسماها الفلاسفة الذين اهتموا بترجمة كتاب أرسطو بـ «**الخطابة**».

إن البلاغة العربية تختلف عن الخطابة الأرسطية اختلافاً ظاهراً، من حيث ظروف نشأتها، والحاجة إليها، والتحولات التي جدت في صلبها بتغير السياق التاريخي الحاضن لها. فهي لم تنشأ كالخطابة الأرسطية نشأة فلسفية منطقية، ولم تكن تهتم بالخطاب في أقضيته وحججه وحقائقه، بل كانت تدفع إلى الاهتمام بصورته وشكله، وما يتوافر فيه من طرق القول وأساليب التعبير. فالبلاغة العربية ظهرت تباشيرها في أحضان الشعر، والشعر وتعه من إيقاعه وفضله من هيئة القول فيه. ومباحث الإعجاز اهتمت هي الأخرى بشكل القرآن، وهيأته، وتصاريف كلامه، ولم تنتبه إلى أن الإعجاز قد يأتي من الحجج والسياسة التي ينتهجها في ترتيبها، لتتضافر مع الشكل والهيأة ويبلغ النص من سامعه قصده.

إنه أمر محير - يقول حمادي صمود - خاصة أن النص المؤسس لهذه البلاغة كتبه رجلُ «الجاحظ» محاجة ومناظرة، ومتكلّمٌ فاهمٌ لآليات الاحتجاج وفضاءاته ووظائفه. ومع ذلك لم تبق من هذا الفكر إلا المقاييس المتعلقة ببلاغة النص، من جملة ما فيه من حلية وزينة وشكل. فمنذ مطلع القرن الرابع الهجري أصبحت البلاغة العربية مسرداً بالوجوه والصور، وأنماط البديع وأساليب أداء المعنى القائمة في النص بالأساس. وحمادي صمود لا يستثني من ذلك عبدالقاهر الجرجاني.

وليس تفسير هذا الأمر بالهين المبذول، فالفكر العربي الإسلامي

عرف فنوناً من الجدل والمناظرة والخلاف وعلم الكلام، وعرفت الأمة خلافاً عميقاً حول السلطة، كان من الممكن أن يكون فرصة لقبول الخلاف كمعنى من معاني الوجود، والاعتراف للرأي الآخر بحق التعبير، والخروج من منطق التسلط والعنف. لكن الأمور الخلافية حسمت بحد السيف، فترنحت السلطة الغالبة في منطق الإقصاء وبسط النفوذ المطلق، فانكمش القول وتراجع عن الحجة والرأي واعتمد الحلية والزينة. ويضاف إلى كل هذا أن القرآن جاء حجة الحجج، فأقر الحجة من خارج النص لا من النص، وأقام نصاً حجة على نص، وهو يدعو إلى الإجماع والائتلاف، إلى الفرقة والاختلاف.

لقد كانت البلاغة العربية منذ نشأتها، منحسرة ضيقة مهتمة من الخطاب بمظهره اللغوي ومحسنات وطرق القول. فهي بلاغة منحصرة في العبارة والشكل. أما الخطابة الأرسطية فقد بدأت عامة، لكنها هي الأخرى ستعرف الانحسار منذ وقت مبكر. فقد تخلصت من أقسامها الثانوية: تمثيل القول والذاكرة، ثم امتد الانحسار إلى الأجناس الثلاثة الكبرى: المشاوري والمشاجري والتثبيتي. وتواصل التضييق في العصور الحديثة، إلى أن ظهر مفهوم الاستعارة المعممة، وهي استعارة ضخمة، ابتلعت كل الوجوه والمجازات والصور.

إلا أن في قرننا «العشرين هو المقصود هنا» تيارات أعطت الانطلاق للاهتمام بالحجاج في مختلف اتجاهاته، فالعصر عصر الخطابة بمعناها الواسع.

إن الأمثلة والقضايا التي طرحها بحث حمادي صمود تثير الكثير من النقاش:

ألا يمكن القول إن البلاغة العربية، بدأت عامة مع الجاحظ، كما بدأت عامة مع أرسطو، ثم صارت بعد ذلك منحسرة بدءاً من الجاحظ

نفسه، الذي بدأ اهتمامه ينحسر في الكتاب نفسه «البيان والتبيين» من الاهتمام بالقول السيميائي إلى الاهتمام بالقول اللغوي عامة فالقول الخطبي؟».

أفلا يصح أن نتحدث عن المعنى نفسه لكلمة **Rhétorique = بلاغة**، عند العرب وعند الإغريق، فالكلمة الإغريقية انحسرت حتى أصبحت تعني ما يدعي ح. صمود، أن كلمة البلاغة تعنيه عند العرب. ومن جهة أخرى يصعب أن ندعي أن البلاغة العربية انحصر اهتمامها في البعد الأسلوبي والشعري وبالمعنى الضيق الذي يستفاد من كلام الأستاذ صمود، فقد كان هناك اهتمام بالبعد الشعري في معناه العام كما أن هناك اهتماماً بالبعد التداولي عند أغلب البلاغيين العرب؟.

2 – ويأتي البحث الثاني للأستاذ هشام الريفي تحت عنوان «**الحجاج عند أرسطو**»، وهو بحث طويل في أكثر من مئتي صفحة، يعتبر جزءاً من بحث للباحث في نظرية الحجاج عند أرسطو.

يقف الباحث في البداية عند المشهد الحجاجي بأثينا، في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، أي عند الصراع بين الفيلسوف «أفلاطون» والسفسطائي. فيبين أن هذا الصراع أنتج نظريتين مختلفتين إلى وضع القول في علاقته بمسألتي المعرفة والقيم الحاضنة للاجتماع الإنساني. إنه صراع دفع الفلاسفة الإغريق إلى درس القول الحجاجي وأجناس الأقاويل ونشر المسأليات الفلسفية التي يثيرها كل جنس منها درساً ونشراً، لا نجد ما يضاهيها عمقاً في أية حضارة قديمة أو وسيطة.

إن دراسة الحجاج في الفلسفة الإغريقية، تنزلت في إطار ما كان بين الفلاسفة والسفسطائيين من صراع، بدأه أفلاطون وتبعه فيه أرسطو وواصله على نحو من الأنحاء، ديكارت.

لقد قدم أفلاطون مشروعاً في صناعة خطابة «قد تروق للآلهة» في

تصوره. والآلهة عنده هي عنوان الحق والخير والجمال، أي عنوان قيم أساسية في تصوره لبناء الإنسان. ومشروعه ليس سفسطائياً، لأنه يجعل الحجاج بين الإنسان والإنسان في شؤون الاجتماع والسياسة صادراً عن الحقيقة، لا عن المحتمل والظن «أو المشهورات»، وقاصداً إلى الفضيلة والخير لا إلى تحقيق المآرب بسلطة القول.

لقد خشي أفلاطون على الإنسان والمدينة من الحجاج السفسطائي، لأنه حجاج يزيّف القول، والقول هو أخص ما يؤسس إنسانية الإنسان، ولذلك آمن بأكادة تأسيس خطابة بديل أرادها خطابة جدلية أي فلسفية.

إن مشروع أفلاطون قد استثار عند هشام الريفي أسئلة أهمها: هل يمكن للجدل وهو قول يتعالى على موضوعات الوجود في تجزئتها له أن يكون «علماً» أو «قريباً جداً من العلم؟»، وما الفرق بين القول الجدلي والقول العلمي في إطار العلاقة التي أرساها أفلاطون بينهما؟، وهل يمكن أن نطمع في بلوغ الحقيقة في مجال أحكام القيمة التي تدور عليها الخطابة؟، وهل يمكن أن نبلغ الحقيقة في مسائل تتعلق بجهة الممكن وهي الجهة التي يقع فيها القول الخطبي؟، وهل الخطبة الجدلية ممكنة في ضوء ما يستثيره السؤالان السابقان؟، والسؤال الأهم: أليس في حرص أفلاطون على بناء خطبة «قد تروق للآلهة» قتل لخطابة لا نقول إنها تروق للبشر بل نقول إن البشر يحتاجون إليها؟!.

بعد أفلاطون، سيؤسس أرسطو نظرية في الحجاج، وفي أعطاف تلك النظرية محاربة للسفسطائيين في عقر قولهم، وخروج عن النظرية الأفلاطونية في الحجاج.

في كتابيه «المواضع» و«التبكيتات السفسطائية» درس أرسطو الاستدلال. والفرضية الأساسية التي قام عليها هذا الدرس وفي الأرغانون عموماً هي التالية: يتحقق الاستدلال في أقاويل الإنسان جميعاً بشكلين

جامعين هما القياس والاستقراء، والفرق بينهما في «الاتجاه»: فالقياس هو إخراج جزئي من كلي، والاستقراء هو إخراج كلي من جزئيات.

فالاستدلال في المجالات جميعاً واحد في «الصورة»، مختلف في «المادة». فإذا كانت المقدمات في القياس صادقة وضرورية كان القياس جدلياً، وإذا كانت من «المحتملات» أو «الآراء» وأضمرت إحدى المقدمتين كان القياس خطبياً. لكن لوقوع المقدمات الخطبية في باب المشهورات، ثم اختزال هذا الثالوث في ثنائية، فجاء الاستدلال نوعين جامعين هما الاستدلال البرهاني والاستدلال الجدلي. أما الاستدلال السفسطائي فهو استعمال «ظاهري» لا حقيقي للاستدلال الجدلي. وفي إطار دراسة الاستدلال عموماً تنزلت نظرية أرسطو في المنطق. فالاستدلال قد يكون منتجاً وقد لا يكون، والمنطق هو دراسة القواعد التي يكون بها الاستدلال منتجاً.

لقد تنزلت دراسة الحجاج عند أرسطو، في مشروع دراسة الاستدلال، واستعراض قواعده المنتجة في أجناس الأقاويل الجامعة، التي تستعمل في فضاءات حياة الإنسان المختلفة. وبذلك كان التناول الأرسطي للحجاج تناولاً منطقياً بالأساس، وإن وسع في «الخطابة» بالخصوص روافد نفسية اجتماعية وأخلاقية وسياسية.

وإن حرص أرسطو على دراسة قواعد الاستدلال المنتج في الأقاويل جميعاً، جعل منطقه يحتضن البرهان والحجاج معاً، أو جعل منطقة منطقين: منطق البرهان ومنطق الرجحان.

في هذا الإطار الحاضن تندرج دراسة الحجاج عند أرسطو، لكن هناك إطار حاضن ثان يتعلق بالدراسة اللغوية الأنطولوجية: فدراسة الاستدلال في القول البرهاني، والاستدلال في القول الجدلي إنما تختلفان من جهة صورة وجود المحمول للموضوع في كل منهما، فهي صورة

«الضروري» في الأول، وصورة «الممكن» أو «المحتمل» في الثاني، وهذا الاختلاف لغوي أنطولوجي. وتعذر إجراء اختيار الصدق والكذب على القول الشعري إنما يرجع إلى وضع هذا القول من الناحية اللغوية الأنطولوجية.

لقد ناقش أرسطو أفلاطون والسفسطائيين، وسعى إلى تجاوز تصوراتهما. ففي كتابه «المواضع» تغيير للمجال الذي أراد أفلاطون أن يجعل فيه الجدل، وتغيير للوضع الذي أراده له في نسق بناء المعرفة. وفي كتابه «التبكيتات السفسطائية»، كشفٌ عن صور الاستدلال في الحجاج السفسطائي، وفتحٌ لباب جديد في البحث يتمثل في دراسة آليات المغالطة في الحجاج. وفي كتاب «الخطابة» إرساء لصناعة خطابة تختلف عما تصوره أفلاطون وكل السابقين. فإذا كان أفلاطون يذم «الظن»، ويحل الجدل المنزلة الرفيعة في الصرح الفلسفي، فإن الفيلسوف في نظر أرسطو «يضطر» في بعض المستويات إلى اعتماد «المشهورات»، لأنها ضرورية في المعرفة والفعل، ولا معنى لتجاهلها أو إقصائها من البحث الفكري. وخلافاً لأفلاطون، فالجدل عنده ليس المطلب منه الحقيقة بالأساس بل امتحان ما هو خلافي «المشهورات»، أي في عوالم الاعتقاد كما نقول اليوم للاقتراب من الحقيقة. وبهذا قطع أرسطو مع تصور أفلاطون، مدرجاً الجدل في مجال الحجاج، الجدل بما هو ممارسة قولية فكرية تقابل البرهان عنده.

وإذا كان أفلاطون قد سعى إلى جعل الخطابة جدلية أي فلسفية موضوعها الحقيقة، فإن أرسطو ميز الخطابة من الجدل، واعتبر الإنسان في حاجة إلى القول الخطبي، حاجته إلى القول الجدلي مع ما بينهما من صلة.

وإذا كانت الخطابة في السابق خطابة تأثير «أي توجيه وفتنة»، فإن أرسطو حول مركز الثقل في هذه الصناعة من التأثير إلى الإقناع، لأن

التأثير خطير على القيم التي تستند إليها الأحكام والأفعال في المجتمع. والأصح أنه أراد أن يقيم توازناً بين التأثير والإقناع، بمقتضاه يكون الأول خادماً للثاني وتابعاً له. ومع أنه توازن صعب لن يصمد طويلاً، فهو يمثل المبدأ الأساسي الأول في نظرية الحجاج الخطبي عند أرسطو، وعليه قام معمار كتاب «الخطابة».

وبهذا التحويل جعل أرسطو صناعة الخطابة خادمة للقول الواقع في مجال المعقول بالأساس، بعد أن كانت صانعة للقول المقصود به تحريك الانفعالات.

لقد نبه أرسطو إلى شيوع استعمال الحجاج في التفاعل القولي، وانسرابه إلى غالب الأقاويل، لكنه اهتم بجنسين حجاجيين جامعين هما «المناقشة الجدلية» و«الخطبة»، ووراء التحليل الأرسطي لقواعد هذين الجنسين، وقف هشام الريفي على نمطين حجاجيين، ويقترح تسمية الأول «حجاجاً جدلياً» والثاني «حجاجاً خطبياً»، بينهما وجوه اتفاق ووجوه اختلاف. وإلى هذين النمطين الحجاجيين المكنين، يمكن إرجاع الأجناس الحجاجية المختلفة مما نعرف في الحضارة الغربية والحضارة العربية الإسلامية، في القديم والحديث معاً.

فليس للنمطين موضوع محدد، غير أن الأول أوسع مدى من الثاني، فهذا الأخير لا صلة له بالقضايا المتعلقة بالبحث الفكري، فمجاله هو توجيه الفعل وتثبيت الاعتقاد أو صنعه لكنهما يشتركان في استعمال الشكلين الاستدلاليين «القياس والاستقراء»، ويتفقان في كونهما ينشآن في فضاء الإنسان المسألي، أي يكونان حيث يكون خلاف ويقوم سؤال.

إلا أن بين النمطين وجوه اختلاف نوعي، فـ «المناقشة» جنس تخاطبي حجاجي ينشئه طرفان. أما «الخطبة» فجنس «خطابي» أي قول ينشئه الخطيب وحده قاصداً إلى الإقناع بـ «حكم» هو الذي يستند إليه

الفعل. ولهذا فالمناقشة تقوم على فعلين أساسيين: السؤال والجواب. أما «الخطبة» وإن كان منشؤها سؤالاً، فهي لا تقوم على فعلي السؤال والجواب، بل إنها بحجاجها حركة إقصاء للسؤال. ومن جهة أخرى، فالقائل في الحجاج الجدلي يقوم بفحص الحمل في الحكم أي يفحص قضية فكرية، أما القائل في الحجاج الخطبي فمشغله عملي، ويتمثل في بناء الحكم وتوجيه الفعل. فـ «الجدلي» يحتاج إلى ما به يكون قادراً على فحص القضايا فحصاً أنطولوجياً منطقياً، والخطيب يحتاج في صناعته إلى معرفة بقواعد بناء المقاييس، ومعرفة الإنسان وشؤون الاجتماع والسياسة. وأما في الاتجاه، فهناك فرق بين النمطين: فالحجاج الجدلي تبكيتي والحجاج الخطبي إقناعي، الحجاج الجدلي يقيم مسافة بين السامع والحكم الذي كان له في بداية الجدل، والحجاج الخطبي يرفع المسافة بين السامع والحكم الذي يريده الخطيب أن يقتنع به. فالاتجاه الحجاجي في النمطين مختلف: يقيم في أحدهما مسافة وينفي حكماً، ويرفع في الثاني مسافة ويبني حكماً. وإذا انتقلنا إلى المنافع فواضح أن الحجاج الجدلي نافع في مجال البحث الفكري وفي مجال تغيير الاعتقاد، فهو يعرض حركة الفكر بين الاثبات والنفي، بل هو القول يكشف عن أهمية جهد النفي في البحث. أما الخطابة فهي صناعة القول الضامن للقيم الثلاث الواجب مراعاتها في شؤون الاجتماع والسياسة: العادل والخير والنافع. فهذه قيم مركزية في نظرية أرسطو الخطبية، لأنها مدخل رئيسي اعتمده في التمييز بين الأجناس الخطبية الثلاثة. وفي ربط الممارسة الخطبية بالقيم يلتقي أرسطو بأفلاطون، غير أن قيم أرسطو اجتماعية بالأساس وقيم أفلاطون فكرية بالأساس. فأرسطو، خلافاً لأفلاطون، يضع هذه الممارسة خارج دائرة العلم، لكنه يفترض في الخطيب أن يبحث عن الممكن أو المؤثر أو المشرف. وبهذا ينزل أرسطو الحجاج الخطبي في نسق قيمي ويريده أن يكون فعلاً أخلاقياً بالمعنى الرحب للكلمة.

وتتفرع عن هذين النمطين أجناس حجاجية. فالأجناس الخطبية ثلاثة: الجنس المشاجري والجنس المشاوري والجنس التثبيتي «أو المناخري»، وهذه مصطلحات عربية استعملها الشراح في فلاسفة العرب. ولهذه الأجناس الثلاثة وظائف تتنزل من مستويين اثنين: نجد في المستوى الأول مجموعتين من الوظائف: مجموعة أولى فيها مصطلحات ثلاثة هي: المشاجرة، المشاورة، التثبيت، ومجموعة ثانية فيها أفعال ستة متقابلة: يتهم/ يدافع/ يحض/ ينهى، يمدح/ يذم. أما المستوى الثاني فنجد فيه وظيفة واحدة هي «الإقناع» الذي تقصد إليه الأجناس الثلاثة. ولذلك كله كان كتاب «الخطابة» كله بياناً لما به يتحقق «الإقناع»، ومع ذلك فأرسطو لم يعرِّف «الإقناع»، ولم يعرِّفه لا ابن سينا، ولا ابن رشد. وحده الفارابي وقف في شرحه عند المفهوم.

إن الخاصية الرئيسية في القول الخطبي أنه قول يقاس بتحقق عمل التأثير بالقول. فأركان القول الخطبي الثلاثة «تصديقات». فالمقول حجة والقائل حجة والمقول إليه حجة. والحجاج الخطبي حجاج تطوى فيه المسافة بين أركان التقاول جميعاً، وتقوم فيه الحركة الساعية إلى تحقق الإقناع على جوانب متعددة بعضها صوري «أشكال الاستدلال» وبعضها قيمي «المواضع الخاصة» وبعضها اجتماعي «أخلاق القائل» نفسي اجتماعي «انفعالات المقول إليه». وهنا يتساءل هشام الريفي: إذا كان أرسطو، في كتاب «الخطابة» يقول بأولوية السامع كقاعدة في بناء الحجاج الخطبي، أفلا يمثل استناد تحقق الإقناع إلى التأثير النقطة التي تهدد الأولوية، التي أراد أرسطو إسنادها إلى الإقناع في نظريته الخطبية؟ ألم ينكسر ذلك التوازن، الذي تحدثنا عنه أعلاه، لصالح «التأثير»؟.

يتبين في كتاب «التبكيتات» أن جنس المناقشة «يستعمل لتحقيق وظائف مختلفة. فالحجاج الجدلي يقوم عى معرفة أنطلوجية منطقية،

ولا استغلال فيه لمعطيات اجتماعية أو نفسية اجتماعية. فبالتبكيت تحصل الغلبة لكن تتحقق أيضاً فائدة معرفية، إذ يكون الجدلي بقيامه التبكيتي قد كشف عما في القضية التي أراد المجيب حفظها من خلل في «الحمل».

وإجمالاً فـ «الإقناع» و«التبكيت» مفهومان محرقان في نظرية الحجاج الأرسطي، فالأول هو عمل التأثير بالقول الأكبر في جنس «الخطبة»، والثاني هو عمل أكبر مزدوج في جنس «المناقشة الجدلية»، أي هو عمل بالقول وعمل تأثير بالقول في آن. أما «الحجاج» فهو مصطلح غير محوري في شبكة المصطلحات الأرسطية، وإن كان محورياً في النظرية التي تقوم عليها تلك الشبكة، استعمله أرسطو في درج التحليل، ولم يستعمله في الأزواج المتقابلة المعتمدة في تصنيف الأقاويل. وإن كلمة «حجاج» خلافاً لكلمتي «إقناع» و«تبكيت»، تدل على العملية القولية لا منتهاها، وهذا يشير إلى منزلة هذه الكلمة.

أما إذا انتقلنا إلى الوحدات الحجاجية، فلا شك أن الحجاج الجدلي ثمرة الصناعة، يعتمد على التصديقات الصناعية التي ينتجها «القائل» بنفسه، أما الحجاج الخطبي فيعتمد تصديقات صناعية وتصديقات غير صناعية، النوع الأول ينشئه الخطيب باجتهاده والثاني يكون متوافراً قبلياً.

ويتبين أن أرسطو اشتغل على وحدتين حجاجيتين عند تحليله للحجاج الصناعي وحدة حجاجية دنيا ووحدة حجاجية كبرى. والتبكيت والاستقراء الجدلي «الجدل» والضمير والمثال «الخطابة»، هي وحدات حجاجية دنيا في النظرية الأرسطية أما بخصوص الوحدات الحجاجية الكبرى، فقد اهتم أرسطو بالقوة الناظمة للقول، وهي تعني أن الأقاويل كلها تصير واحدة برباط يربطها، كما بين ما للقائل والمقول إليه من أدوار

مختلفة في صناعة القول الحجاجي. أما المراحل الأساسية في إنتاج القول عند أرسطو فهي ثلاث: المرحلة الأولى سماها **Euresis** وتعرف في اللاتينية بـ **Inventio** وهي مرحلة البحث عن مواد الحجاج، لم يترجمها الشراح من فلاسفة العرب، واستعمل بدوي عبارة «**مصادر الأدلة**». والمرحلة الثانية سماها أرسطو **Taxix** وتعرف في اللاتينية بـ **Dispositio** واستعمل العرب القدامى كلمة «**ترتيب**»، وبدوي استعمل «**ترتيب أجزاء القول**» والمرحلة الثالثة سماها أرسطو **Lexis** وتعرف في اللاتينية بـ **Elocutio** واستعمل ابن رشد كلمة «**فصاحة**»، وابن سينا عبارة «**التحسينات واختيار الألفاظ للتعبيرات**» وبدوي كلمة «**أسلوب**». وأضاف أرسطو مرحلة رابعة سماها **Hypocrisis**، وتعرف في اللاتينية بـ **Actio** واستعمل ابن سينا «**الأخذ بالوجوه والنفاق**»، وابن رشد «**الأخذ بالوجوه**»، وبدوي كلمة «**إلقاء**» وأضاف اللاتين مرحلة خامسة ذكرها أرسطو، لكن لا علاقة لها بالإنتاج وتتمثل في استظهار الخطيب للخطبة استعداداً لإلقائها سموها **Memoria** أي «**الاستظهار**».

ومرحلة استكشاف التصديقات، وهي المرحلة الرئيسية في صناعة القول عند أرسطو، لأن الأساسي من القول في نظر أرسطو هو الحركة، حركة فحص القول في باب الجدل، وحركة البحث في الاتجاه الذي يحسن أن يكون فيه القول. فالاعتقاد والفعل في باب الخطابة، والقول الحجاجي عند أرسطو هو حركة بحث لا استعادة لقول جاهز.

وهنا يناقش هشام الريفي المعنى الذي أسنده بارت إلى كلمة «**Euresis**» معتمداً إلى المعنى الذي أعطاه لاند في معجمه لهذه الكلمة. فما ذكره بارط قد يجعل القارئ غير المطلع على نصوص أرسطو يتصور أن المستخرج هو شيء متشكل قبلياً، وأن جهد من يستخرج يتمثل في «**الكشف**» **De-couverte** عن تصديقات جاهزة ولكنها مخفية في بعض

المكامن. والأمر يجري على غير ذلك، يقول الريفي لا لأن كلمة Euresis تحتوي في النص الأرسطي على معنى «**البناء**» وهو ما يفهم من كلام بارت نفسه «في مقاله عن الخطابة القديمة». ولهذا ينبغي الحرص على كلمة «**استكشاف**» أو «**اكتشاف**»، لا كلمة «استخراج». فالكلمة تفيد عند أرسطو البحث والبناء، البحث عن مسالك الحجج وبناءها. إن «الاستكشاف» هو عملية البحث عن «الحجج» أو «التصديقات» والتصديقات نوعان: تصديقات صناعية يقوم عليها الحجاج الخطبي. وإذا كان أرسطو قد أعلى من شأن التصديقات الصناعية، فإن هشام الريفي يرى أن التصديقات غير الصناعية، تقتضي من الخطيب كفاية غير الكفاية التي يقتضيها بناء التصديقات الصناعية، لأن ما يقوم به الخطيب تجاه الأقاويل المتوافرة قبلياً «التصديقات غير الصناعية» من تصرف وتحويل وتعتيم وإبراز، يثير مسألة في غاية الأهمية هي مسألة «**التأويل**» باعتباره حجاجاً.

والتصديقات غير الصناعية التي تناولها أرسطو، تهم مجال القضاء، لكنها قد تهم في نظره المجال السياسي أيضاً. وهي عنده خمسة: القوانين والشهود والعقود والعذاب والإيمان. وعلى الخطيب أن يأخذ التصديق غير الصناعي الملائم لمقصده.

واهتمام أرسطو بوجود استغلال التصديقات غير الصناعية، هو ما جعل – في نظر الريفي – الممارسة السفسطائية تتسرب إلى قلعة أرسطو التي حاول تحصينها من هذه الممارسة. أما الشراح من الفلاسفة العرب فلم يقدموا إلا ملاحظات قليلة ومتفرقة. ولو اهتم ابن رشد، في نظره بوضع التصديقات غير الصناعية في خطابتنا ووجوه استغلالها من طرف خطبائنا لكان قد أسهم في جعل النص الأرسطي أكثر حضوراً في تراثنا.

أما التصديقات الصناعية، فإن «الموضع» هو المفهوم الأساسي الذي

تقوم عليه عملية استكشاف هذه التصديقات، بل هو المفهوم الرئيسي بلا منازع في نظرية أرسطو الحجاجية، بما أنها نظرية تعتبر «الاستكشاف» عملية أساسية في صناعة القول الحجاجي، وتعتبر التصديقات الصناعية النوع الأهم في بناء هذا القول الحجاجي.

وكلمة موضع هي في أصلها استعارة مكانية، لا نجد في المدونة الأرسطية شيئاً لاستعماله إياها في وصف صناعة القول الحجاجي. لكننا نجد ابن سينا يقدم تعليلاً نافذاً بديعاً، إذ بين أن الموضع سمي موضعاً لأنه جهة قصد للذهن، ومن هنا نفهم أن إرساء أرسطو للمواضع، هو من جهة البحث في المسارات القاصدة لحركة الفكر في مجال قول «الممكن» و«المحتمل». فـ «المواضع» هي الجهات التي ينبغي أن يصرف الجدلي ذهنه إليها عند امتحانه القضية محل الدرس، أو عند فحص أقاويل السفسطائيين، وهي الجهات التي ينبغي أن يسلكها الخطيب في بحثه عما يكون به الإقناع في قضية. أما بارت فقد بين أنه يكفي لنتذكر الأشياء، أن نتعرف الموضع الذي توجد فيه، فالمواضع ليست الحجج ذاتها، بل هي الحجرات التي تحفظ فيها. لكن هل كان مقصد أرسطو هو تيسير التذكر أم كان مقصده هو «ما يهم التفات الذهن إليه»، كما قال ابن سينا؟.

إن استعارة «المواضع» عند أرسطو تدل على المسالك، التي ينبغي أن يقصد إليها الذهن عند البحث عن الحجج، ومواد القول. أما التذكر فليس هو المقصد الأول فيما تفيده تلك الاستعارة، بل هو نتيجة الأخذ في مسلك من تلك المسالك.

لقد كان بناء أرسطو للمواضع ثمرة حرصه عند بناء نظريته الحجاجية، على ضرورة الانتقال من الأقاويل الحجاجية المنجزة إلى الجذور التي تشتق منها مختلف الأقاويل الحجاجية الممكنة، أي حرصه على ضرورة استقصاء الأشكال المتناهية التي يرتد إليها المنجز أو الممكن

إنجازه. ويرى هشام الريفي أن نظرية المواضع الأرسطية تمثل مكوناً أساسياً من مكونات «النمط» الذي بناه أرسطو لما يمكن أن نسميه «نحو الحجاج».

ومن الملاحظ - يقول هشام الريفي - أن الدراسات التي تناولت مسألة المواضع الأرسطية تعتمد على «تبين» كتابين فقط من كتب أرسطو: كتاب «المواضع» وكتاب «الخطابة»، ولا تعير اهتماماً كبيراً لكتاب «التبكيتات»، ولهذا جاءت تلك الدراسات في غالبها ناقصة.

فإذا أخذنا الجدل ومواضعه، سنجد أن الحجاج الجدلي عند أرسطو هو «قول وساطة» بين الخلافيات «الأقاويل التي تفصل بين الناس في أفق ثقافي معين»، والمشهورات «الأقاويل المشتركة عند جمهور الناس». والحجاج الجدلي عند أرسطو، وخلافاً لأفلاطون، مسيج بـ «المشهور»، ومحقق حركته الإقناعية به.

ويتناول هشام الريفي «المواضع الجدلية» في معنيين: في المعنى الأول يكون بعض هذه المواضع أنطولوجياً منطقياً، ويكون بعضها لغوياً. أما في المعنى الثاني فنجد قسمين: قسم أول يسميه «مواضع المقايسة» وهي مواضع منطقية، وقسم ثان يسميه «مواضع المؤثرات»، وهي مواضع قيمية مستندة إلى الأيديولوجي وممثلة لنوع قائم الذات خارج المثلث الجدلي الأساسي في «المواضع» أي الأنطولوجي والمنطقي واللغوي.

أما «المواضع السفسطائية»، فلها معنيان: هي في المعنى الأول أغاليط القياس، التي تستعمل في الحجاج عمداً لتحقيق هدف، وهي في المعنى الثاني مناورات تعتمد أثناء المناقشة لجعل المجيب يتورط بما يقول.

أما «المواضع الخطبية» فبها يمكن تحقيق غرضي الإقناع والتأثير كما تصورهما أرسطو. وهذه المواضع صنفان كبيران: صنف أول سماه هشام الريفي «**مواضع بناء الاستدلال الخطبي**»، أو «**مواضع الإقناع**» إلى

نوعين: موضعية أولى يسميها هـ. الريفي «موضعية بناء المقدمات الخاصة لكل جنس من الأجناس الخطبية الثلاثة»، وموضعية ثانية سماها أرسطو «مواضع الضمائر».

وينهي هشام الريفي بحثه بالقول إن له بقية.

وقد أصاب المهيري عند وصف هشام الريفي بأنه طويل طريف، يستعرض ويستحضر التراث الإغريقي برؤية نافذة، ويناقش شروحات الشراح من فلاسفة العرب ودراسات الدارسين الغربيين قديماً وحديثاً. فما يثير في هذا البحث قدرته على العرض والمقارنة والنقد، وقدرته على إبداء آراء وتأويلات شخصية في قضايا أساسية هي موضوع خلاف بين الدارسين.

3 - وجاء الإسهام الثالث في هذا العمل الجماعي عرضاً لمؤلف حديث له مكانة وقيمة كبيرتان. وهو كتاب برلمان وتيتيكاه: «**مصنف في الحجاج - الخطابة الجديدة**»، الذي ظهر عام 1958، وأعيد طبعه عدة طبعات. ويعتمد عبدالله صولة صاحب هذا الإسهام على طبعة 1992م مركزاً في عرضه للكتاب على الحجاج وأطره ومنطلقاته وتقنياته.

وأهم غاية يرمي إليها الكتاب، في نظر عبدالله صولة، هي إخراج الحجاج من دائرة الخطابة والجدل. فقد عمل الباحثان من ناحية أولى على تخليص الحجاج من التهمة اللاصقة بأصل نسبة «الخطابة» تهمة المغالطة والمناورة والتلاعب بالعواطف والعقول. وعملا من ناحية ثانية على تخليص الحجاج من صرامة الاستدلال، الذي يجعل المخاطب به في وضع ضرورة وخضوع واستلاب. فالحجاج عندهما معقولية وحرية، وهو حوار من أجل حصول الوفاق بين الأطراف المتحاورة، وهو عكس العنف بكل مظاهره.

يبين الكتاب، في قسمه الأول والثاني، ما به يكون الحجاج حواراً من أجل الوصول إلى الاقتناع دون حمل على الإقناع، وذلك من خلال الحديث عن أطر الحجاج من ناحية، وعن منطلقاته من ناحية أخرى. وفي قسمه الثالث عرض للتقنيات التي يقوم عليها الحجاج بالمفهوم الذي حدداه له.

إن عبارة الحجاج، في هذا الكتاب، تطلق على العلم وموضوعه، أي على النظرية وعلى المحاجة أيضاً. وما يفهم من الكتاب أن تحقيق الاقتناع الذي هو غاية الحجاج، يقع في منطقة وسطى بين الاستدلال والإقناع. فالحجاج مجاله الخطابة، أو هو أقرب إليها في حين أن الاستدلال مجاله المنطق. والحجاج ليس موضوعياً محضاً وليس ذاتياً محضاً أيضاً، بمعنى أنه ليس إقناعياً، على اعتبار أن الإقناع يكون بمخاطبة الخيال والعاطفة، مما لا يدع مجالاً لإعمال العقل وحرية الاختيار على أساس عقلي، فالإذعان يكون بواسطة الاقتناع، والاقتناع أن يقنع المرء نفسه، أما الإقناع فالآخر هو الذي يقنع هذا المرء. والحجاج قسمان بحسب نوع الجمهور: حجاج إقناعي يرمي إلى إقناع الجمهور الخاص، وحجاج اقتناعي يرمي إلى أن يسلم به كل ذي عقل فهو عام. وهذا يعني أن الاقتناع وهو عقلي أساس الإذعان، وأساس الحجاج لكن الإقناع ذاتي وخاص وضيق، ولا يعتد به في الحجاج.

ويرى مؤلفا هذا الكتاب أن التمييز التقليدي بين التأثير في الذهن «أي نظرياً» وهذا موضوع الجدل وبين التأثير في الإرادة «أي عملياً». وهذا موضوع الخطابة تمييز مغلوط ومن شأنه أن يؤدي إلى مأزق. أما وجه الغلط فتصور الإنسان مركباً من ملكات منفصلة، وأما المأزق فيتمثل في نزع كل تبرير عقلي عن الحمل المبني على الاختيار. فالحجاج غايته إحداث التأثير العملي الذي يمهد له التأثير الذهني. وهذا جمع بين جدل أرسطو وخطابته معاً.

لقد أمكن للمؤلفين أن يلما شتات كيان الخطابة الذي تصدع وتشتت، فجعلا الحجاج من حيث هو عندهما حمل على الاقتناع أولاً، وعمل في ضوء هذا الاقتناع ثانياً، جامعاً بين الأفودقطيقي «ومعناه الإيضاح» والمشاوري والمشاجري، فتم بذلك بعث الخطابة من رميمها في ثوب جديد هو الحجاج. فنظرية الحجاج عندهما أقرب إلى الخطابة منها إلى الجدل. لكن الحجاج يختلف عن الخطابة من جهتين، من جهة نوع الحضور، فجمهور الحجاج يمكن أن يكون عاماً، حاضراً أو غائباً، أو بين شخصين متحاورين أو بين المرء ونفسه، ومن جهة نوع الخطاب، فالخطاب الحجاجي يمكن أن يكون منطوقاً أو مكتوباً.

وقبل أن يستوي الخطاب، فإن له منطلقات حجاجية، مدارها على مقدمات تؤخذ على أنها مسلمات يقبل بها الجمهور. والمقصود بالمقدمات تلك المتعلقة بالقضايا، التي منها يكون الانطلاق، فهي نقطة انطلاق الاستدلال. ومن هذه المقدمات الوقائع والحقائق والافتراضات والقيم وهرمية القيم والمعاني أو المواضع. ولا يكفي أن تكون للخطيب مقدمات بل لابد من إيقاع الاختيار بينها، وجعلها ذات فاعلية حجاجية انطلاقاً من الاهتمام بطريقة عرضها.

إن الأشكال الحجاجية التي يمكن اعتبارها مواضع حجاجية أو معاني حجاجية، على نوعين من الطرائق: طرائق الوصل أو الاتصال وطرائق الفصل أو الانفصال. أي هناك أشكال حجاجية اتصالية، وأشكال حجاجية انفصالية. والمقصود بالطرائق تلك التي تقرب بين العناصر المتباينة أصلاً، وتتيح إقامة ضرب من التضامن بينها لغاية هيكلتها وإبرازها في بنية واضحة، أو لغاية تقويم أحد هذه العناصر بواسطة الآخر تقويماً إيجابياً أو سلبياً. ومن الأشكال الاتصالية الحجج أو الأدلة شبه المنطقية والحجج المؤسسة على بنية الواقع والمؤسسة لبنية الواقع. والمقصود

بالطرائق الانفصالية التقنيات المستخدمة لغرض إحداث القطيعة وإفساد اللحمة الموجودة بين عناصر تشكل عادة كلاً لا يتجزأ، أو كلاً متضامنة أجزاؤه في نطاق نظام فكري واحد.

لقد عمد مؤلفا «مصنف في الحجاج.. الخطابة الجديدة» إلى حصر التقنيات الحجاجية في ضربين: ضرب يقوم على الوصل والاتصال، وقد عقدا له الفصول الثلاثة الأولى من القسم الثاني، وضرب يقوم على الفصل والانفصال، وقد عقدا له الفصل الرابع.

وختاماً، فإن فضل هذا الكتاب، يقول عبدالله صولة، أنه حاول تخليص الحجاج من ربقة المنطق، مقرباً إياه من مجالات استخدام اللغة، وحاول من جهة أخرى أن يجعل للخطابة بعداً عقلياً يحفظها من الالتباس بالسفسطة والمناورة والمغالطة. إنه مشروع «**خطابة جديدة**»، تهدف إلى التأثير في الجماهير، وتغيير أوضاعها الذهنية، لكن على أسس معقولة ومقبولة. وهذا مزج بين الخطابة والجدل الأرسطيين في سبيل بناء خطابة جديدة على مفاهيم هي مكمن القوة والضعف في الوقت نفسه، والمقصود مفهوم الحقيقة والمعقول والمبرر في عملية الإقناع. إنها نظرية تركز على جانب الظفر بالحجة أو مصادر الأدلة أكثر مما تهتم بجمالية العرض اللغوي أي الأسلوب. لكن يبقى أن هذا الكتاب قدم تعريفاً مهماً للحجاج، واعتبره حواراً وفضاء اتفاق، وهذا مهم جداً.

4 - وتحت عنوان: «**نظرية الحجاج في اللغة**»، قدم شكري المبخوت التيار التداولي المعاصر الذي يؤسسه أزوالد دكرو وجون كلود أنسكومبو، وهو يعتبر هذا التيار متميزاً لأنه من جهة يرفض التصور القائم على الفصل بين الدلالة وموضوعها معنى الجملة، والتداولية وموضوعها استعمال الجملة في المقام، ويسعى من جهة أخرى إلى سبر كل ما له صلة داخل بنية اللغة بالاستعمال البلاغي المحتمل. وبهذا يكون

مجال البحث هو الجزء التداولي المدمج في الدلالة، ويكون موضوع البحث هو بيان الدلالة التداولية، «لا الدلالة الخبرية الوصفية» المسجلة في أبنية اللغة، وتوضيح شروط استعمالها الممكن.

ويفترض هذا الموقف أن التخاطب العادي لا يتم بتبادل أخبار عن حالات الأشياء في الكون، بقدر ما يتم بتبادل الأعمال اللغوية، ولذلك فإن اللغة تحيل على ذاتها، إذ هي تعكس عملية قولها بحيث يكون معنى القول هو ما ينقله من وصف وتمثيل لعملية قول ذلك القول.

وما يميز حقاً شواغل هذا التيار التداولي هو اعتبار اللغة قيداً، يضبط نسق ترتيب الأقوال في النصوص، إضافة إلى كونها احتمالات في التركيب والنظم. فترابط الأقوال لا يستند إلى قواعد الاستدلال المنطقي، وإنما هو ترابط حجاجي لأنه مسجل في أبنية اللغة بصفته علاقات توجه القول وجهة دون أخرى، وتفرض ربطه بقول دون آخر. فموضوع الحجاج في اللغة هو بيان ما يتضمنه القول من قوة حجاجية، تمثل مكوناً أساسياً لا ينفصل عن معناه يجعل المتكلم، في اللحظة التي يتكلم فيها، يوجه قوله وجهة حجاجية ما.

وهذا التوجيه هو الذي يشرع للبحث في الترابطات الحجاجية الممكنة، بما أن مسوغاتها موجودة في البنية اللغوية للأقوال، وليست رهينة المحتوى الخبري للقول، ولا رهينة أية بنية استدلالية صناعية من خارج نظام اللغة. فمجال الحجاج هو الخطاب نفسه، الذي تيسره قوانين داخلية، تفرض استئناف القول فيه على هذا الوجه أو ذاك. وعلى هذا النحو فإن التداولية المدمجة بحث في القوانين التي تحكم الخطاب داخلياً لاكتشاف منطق اللغة.

إن التداولية المدمجة في الدلالة هي بحث في الجوانب التداولية المسجلة في بنية اللغة ودلالة الجملة، لاستخراج الأشكال اللغوية ذات

القيمة التداولية لضبط شروط استعمالها. فالموقف المبدئي هنا هو أن اللغة تحقق أحمالاً لغوية، وليست وصفاً لحالة الأشياء في الكون. وهذا يستلزم أن يكون معنى القول صورة عن عملية القول لا عن الكون.

ويحلل القول حسب التداولية المدمجة اعتماداً على الربط بين جملة من المعطيات اللغوية التي تعود إلى «المكون اللغوي»، وجملة من المعطيات اللغوية التي تعود إلى المكون البلاغي. وأساس العلاقة بين المكونين اللغوي والبلاغي، هو السيطرة على تعدد الاستعمالات في المقامات المختلفة، وذلك بأن يكون للمكون اللغوي قدرة على التكهن بدلالة الأقوال، وللمكون البلاغي قدرة على تحديد معنى القول الفعلي أي المتحقق مقامياً.

لكن إذا حصل تضارب بين نتائج التحليل، انطلاقاً من المكون اللغوي، والنتائج التي أفضى إليها المكون البلاغي، يقع الالتجاء إلى قانون من قوانين الخطاب. وهي طريقة لمعالجة ضمنيات القول. فلئن كان الاقتضاء من الضمنيات التي تبرز أساساً من المكون اللغوي، فإن التأثيرات الجانبية للقول، وما فيه من تلميح محتمل بحسب المقامات، يجب أن يعالج في المستوى البلاغي، إذ إن التلميح لا يتصل «بالمعنى النحوي» للقول، وإنما هو نتيجة آليات داخل الخطاب تتطلب استدلالاً ونتيجة اختيار المتكلم لقول ما في ظروف محددة. فالسمة الأساسية للتلميح هي أنه يستخلص من حدث القول لا من مضمونه.

إن المقصد الأسمى للتحليل الدلالي في التداولية المدمجة هو الوصول إلى آلة أي مجموعة من القواعد الشكلية التي تتميز بالقدرة على إسناد دلالة لكل قول. والأساس في بناء هذه الآلة المنشودة هو التمييز بين الجملة والقول من جهة، والدلالة والمعنى من جهة أخرى. فالدلالة هي ما ينتج من تحليل الجملة، باحتساب ما توافره المعطيات اللغوية المحضة، أما

المعنى فهو ينتج عن تحليل القول في مقامه بحساب يقوم على ما توافره المعطيات المقامية. وينبه ذكره على أن دلالة الجملة لا تساوي المعنى الحرفي، بل هو يرفض مفهوم الحرفي. ولبيان إمكان هذه المراوحة بين دلالة الجملة ومعنى القول، يفترض أن للقول تعليمات وتوجيهات، تقدمها المكونات اللغوية للمؤول، حتى يتمكن من الوصول إلى المعلومات المقامية الكفيلة ببيان كيفية إعادة بناء المعنى الذي قصد إليه القائل.

إن المشروع الأساسي للتداولية المدمجة هو بناء دلالة الخطاب المثالي، أي صياغة دلالة الخطاب انطلاقاً من المظاهر اللغوية القابلة للصياغة، على أساس التوجيهات والتعليمات التي توافرها أبنية اللغة للقائل حتى يوجه خطابه وجهة ما. وهو خطاب مثالي لأنه نتاج مجموعة المسلمات والقواعد، التي تعتمد عليها آلة تكوين الدلالة. وهذه المثالية وثيقة الصلة بالبنيوية، بما أن الدلالة تدرس على أساس استقلاليتها عن الواقع، فقيمة الوحدة اللغوية تكمن لا في بعدها الإحالي، بل في خلافيتها داخل النظام اللغوي.

إن هذا المشروع يسعى إلى بيان القواعد التي تحكم تكوين الخطابي، وترابطاته الممكنة، تماسكه وترابطه. وهنا تطرح قضية موقع الحجاج من هذا المشروع = إن الحجاج هو أن يقدم المتكلم قولاً موجهاً إلى جعل المخاطب يقبل قولاً آخر سواء كان هذا القول الآخر صريحاً أو ضمنياً. وهذا الحمل على قبول هذا القول الآخر على أنه نتيجة لحجة القول الأول يسمى عمل محاجة. فالحجاج إذن هو علاقة دلالية تربط بين الأقوال في الخطابي تنتج عن عمل المحاجة، ولكن هذا العمل محكوم بقيود لغوية، ولذلك فإن الحجاج مسجل في بنية اللغة ذاتها، وليس مرتبطاً بالمحتوى الخبري للأقوال، ولا بمعطيات بلاغية مقامية. فالخطاب هو وسيلة الحجاج ومنتهاه في الوقت نفسه. وهنا ينبغي التمييز بين عمل المحاجة وعمل الاستدلال، لأنه استناداً إلى هذا التمييز يكون الحجاج خاصية لغوية

دلالية، لا ظاهرة مرتبطة بالاستعمال في المقام. فالحجاج يتصل بالعلاقات بين الأقوال في الخطاب، عكس الاستدلال الذي يتصل بالعلاقات بين القضايا التي يحكم عليها بالصدق والكذب.

ولما كان الحجا مكوناً من مكونات البنية اللغوية، ويرتكز على مفهوم التعليمات والتوجيهات المسجلة في هذه البنية، ولما كانت طريقة الاحتذاء والتقليد، تقر باستقلالية الظواهر الدلالية وسمتها الخلافية، فإن التمكن بنيوياً بالترابطات الحجاجية واحتسابها دلالياً، يصبحان ممكنين في مستوى تحليل المكون اللغوي ذاته، دون اللجوء إلى المكون البلاغي إلا عند الاقتضاء.

أما نظرية السلالم الحجاجية، فتنطلق من إقرار التلازم في عمل المحاجة بين القول الحجة ونتيجته. ومعنى التلازم هنا هو أن الحجة لا تكون حجة بالنسبة إلى المتكلم، إلا بإضافتها إلى النتيجة، مع الإشارة إلى أن النتيجة قد يصرح بها وقد تكون ضمنية.

فأهمية نظرية السلالم الحجاجية تكمن أساساً في إخراج قيمة القول الحجاجي من حيز المحتوى الخبري للقول، وهذا يعني أن القيمة الحجاجية لا يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب، لأنها لا تخضع لشروط الصدق المنطقي. فهي ليست قيمة مضافة إلى البنية اللغوية، بل هي مسجلة فيها يتكهن بها التنظيم الداخلي للغة.

5 - أما محمد علي القارضي، فقد تناول «**البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال ميار**»، مبيناً أن اهتمامه بهذا الأخير يعود إلى ما يبذله من جهد خصب، في إعادة بناء الفلسفة ورسم آفاق جديدة للتفلسف المعاصر. فهو يؤسس نظراً فلسفياً عميقاً حول نظرية المساءلة، ويرسي أسس مشروع ميتافيزيقي معاصر. وأهم أساس هو العودة بالفلسفة إلى وظيفتها الأولى أي المساءلة التأسيسية.

إن ميار يلغي كل المحاولات والمدارس اللغوية لأنها لم تجب عن السؤال: ماذا يعني أن نتكلم؟. والسؤال في نظره هو الإمكانية الوحيدة التي يسمح بها السؤال عن جوهر الكلام، أما بقية الأحداث الكلامية فهي فرع عن السؤال. ومن هذه النتيجة تتفرع نظرية ميار حول المساءلة وطبيعة السؤال، والفرق بين السؤال والجواب وطبيعة الكلام الاستفهامية والحجاجية.

إن آراء ميار في الحجاج متصلة بتحديده طبيعة الكلام ووظيفته التساؤلية: لما كان الكلام إشارة للسؤال أو استدعاء له، لزم أن يتولد عن ذلك نقاش يولد بدوره حجاجاً. فالحجاج محايث لاستعمال الكلام لأن الكلام يتضمن بالقوة سؤالاً يستمد منه دلالته. والحجاج لا يتصل بضرب من الخطابات مخصوص، بل يشمل كل ضروب الخطاب الشفوي والمكتوب، الأدبي وغيره.

فالحجاج يشتغل باعتباره ضرورة تؤدي إلى نتيجة، أو موقفاً نحمل غيرنا على اتخاذه إزاء مشكل مطروح في سياق يوافر للمتخاطبين مواد إخبارية ضرورية للقيام بعملية الاستنتاج المتصل بالزوج: سؤال/ جواب.

وهنا يوظف ميار مفهومين أساسيين في عملية الحجاج هما: «**الضمني**»، و«**المصرح به**». فالمصرح به هو ظاهر السؤال، أما ما هو ضمني، فهو تلك الإمكانات المختلفة للإجابة عن السؤال الواحد. وفي هذا الإطار بالذات يرتبط الحجاج بالبلاغة، فإذا كانت البلاغة «أن تفاوض في المسافة» ترتب عن ذلك أن تنهض لغوياً، بما يضمن تحديد أشكال الإقناع والتأثير، بحسب مقصد المخاطب ومقتضيات المقام.

ويطرح ميار مختلف الإمكانات البلاغية الدقيقة، التي تحتكم إليها فكرة «مفاوضة المسافة»، ويمر تحليل هذه الفكرة الأساسية بمستويين اثنين:

أ - **بنية الصور البلاغية**: يلعب المجاز دوراً رئيسياً في هذا المجال، فهو «يخلق المعنى، ويصدم كل من لا يشاطر المتكلم وجهة نظره، وهو إلى ذلك طريقة التعبير عن الأهواء والانفعالات والمشاعر، التي هي صور من الإنسان، مثلما يكون المجاز صورة من الأسلوب» ميار 1993 - ص 98.

يقوم ميار بقراءة المجاز قراءة إشكالية تتصل بنظرية المساءلة. وتحليله لظاهرة المساءلة المتصلة ببنية الوجوه البلاغية، يتخلله تزكيد على ما تلعبه من دور حجاجي، وهنا يسير ميار على خطى برلمان.

ب - **العلاقات الخطابية**: يعتبر ميار العلاقة الثنائية: علاقة المتكلم بالمخاطب حول مسألة ما تجاوزاً للخطابة الأرسطية، التي تدور أساساً حول الاستمالة والإقناع، لأنها علاقة تهيئ الفضاء الأمثل لإثارة السؤال، وإذكاء المساءلة المستمرة القائمة على الحجاج، باعتباره مفاوضة للمسافة بين الطرفين وتكييفهما حسب مقاصد المخاطب. وعلى هذا الأساس يعيد ميار صياغة العناصر الخطابية الأرسطية في ثلاثة أركان أساسية: الأخلاق، السؤال، الجواب.

واضح إذن أن أسس نظرية ميار البلاغية فلسفية في الدرجة الأولى، إلا أن اهتمامه باللغة وإن اندرج في إطار المساءلة الفلسفية الشاملة جهود فإنه لا يفقد مع ذلك نجاعته الإجرائية. فهذه حدود تنظيرية في مجال البلاغة تتصل بنظرية المعنى المرتبطة بالسؤال أشد الارتباط، ولدراسة السؤال المنفتح على الأجوبة المتعددة تتضافر المقاصد التداولية والتأويلية والبلاغية «الحجاجية أساساً».

وينتهي هذا المؤلف الجماعي ببحث لمحمد النويري تحت عنوان «الأساليب المغالطية مدخلاً في نقد الحجاج»، يقوم من خلاله بتقديم كتاب «نقد الحجاج» «الترجمة الفرنسية 1992» لمؤلفيه، وهو كتاب يندرج في

إطار إسهامات عملت على دراسة «البرالوجيسم» منذ القرن التاسع عشر في الثقافة الأنجلوساكسونية. تناول محمد النويري في البداية الترجمة الفرنسية للمصطلح الإنجليزي، فلاحظ أن الكلمة الفرنسية هي من اليونانية التي تتكون من وتعني: مجانب - خاطىء، ومن وتعني حجاجاً خاطئاً. وتضيف المعاجم الحديثة فكرة حسن النية، مما يجعل من تعريف البرالوجيسم: حجاجاً خاطئاً عن حسن نية. وهو بهذا يكون مقابلاً لمفهوم حيث يبدو اخلاف الحجة قائماً على سوء النية، أو حيث يحكم سوء النية البنية المنطقية للحجة. وهنا يتساءل النويوي: هل يمثل القصد حسناً كان أم سيئاً، عاملاً مهماً في تحديد مفهوم البر الوجيم؟ وهنا يعود هذا الباحث إلى أرسطو ليلاحظ أن هذا الأخير يميز بين التبكيتات الحقيقية، والتبكيتات السوفسطائية، ويبين كما يتضح ذلك في شرح ابن رشد أن التبكيت السوفسطائي، هو القياس الذي يوهم بأنه قياس مبكت، مع أنه ليس كذلك، فهو إذن نمط من الحجاج يفتقر إلى الحجة ويوهم أنه صحيح.

ويردنا هذا التعريف كما أشار إلى ذلك صاحبا «نقد الحجاج» إلى تصويرين مازالا ماثلين في صلب مفهوم أو أما الأول فهو يتعلق بخطأ منطقي، وأما الثاني فهو يتصل بقلة توفيق جدلي. وهنا يتساءل النويري: هل يتعلق الأمر بمجرد حركة غير موفقة، في لعبة جدلية دون إرادة من المتكلم أعني دون سعي من المتكلم إلى المغالطة؟.

وإذا كان صاحب «نقد الحجاج» يجزمان بأن فكرة المغالطة لا تمثل سمة أساسية في تحديد البرالوجيسم عند أرسطو، وأن عنصر المغالطة هو من استحداث الشراح، فإن النويري يصر على أن عنصر المغالطة ماثل في تصور أرسطو ويقدم أدلة على ذلك.

ويعمد النويري إلى الدراسات المعاصرة «هامبلن، شيروود، بلانتين»

ليجد هذه المفارقة بين الظاهر الموهم بالإيجاب، والباطن القائم على الخطأ، ويستحضر نصوصاً عربية قديمة، تلتقي والبرالوجيسم من حيث المفهوم «مفهوم الحيلة عند الجاحظ». أما التراث الفلسفي العربي، فهو يضم محاولات لا تخلو من الفائدة في نقل مصطلح برالوجيسموس إلى العربية: أغلب الترجمات العربية اعتمدت مادة ض.ل.ل «تضليلات - تضليل - مضلات - مضللات»، وهي كلها كلمات تلتقي عند مفهوم واحد يراعي غايات المحاجة السوفسطائية، ومقاصدها وهي خداع السامع. وعند ابن رشد، سنجد الإشارة واضحة إلى إشكالية العلاقة بين بنية الحجة المختلة منطقياً ومظهرها الذي يبدو سليماً. وابن رشد يستعمل مصطلح «المغالطة» و«الحجة المغالطية» و«القياس المغالطي» في معنى مواز لمفهوم البرالوجيسم.

وهذه الأسباب هي التي جعلت النويري يؤثر لفظ مغالطة ترجمة للبرالوجيسم.

وكلمة برالوجيسم أساسية في هذا العمل الذي يقدمه النويري، لكن هناك كلمة أساسية أخرى، هي كلمة التقويم. فهذا العمل «نقد الحجاج» يقدم أعمالاً أخرى، ويسعى إلى تأسيس نظرية في البرالوجيسم، قادرة على توفير الأدوات الناجعة، بل الحاسمة المؤسسة لاستراتيجيات تقويم الحجج الأصيلة.

ويقدم النويري جملة نماذج من الأساليب المغالطية، التي درسها الباحثان في كتاب «نقد الحجاج»، وهي أشكال في المغالطة قديمة قدم أرسطو، وحديثة حداثته. وإذا استحضرنا تراثنا العربي الإسلامي - يقول النويري - فإن الأمر سيكون في هذا السياق «يقصد الأساليب المغالطة أكثر إغراء». وفي النهاية يشير إلى أهمية دراسة البرالوجيسم في الدراسات المنطقية الحديثة.

نختم هذا التقديم بما ختم به الأستاذ المهيري مقدمته، عندما قال من إيجابيات هذا المصنف أنه ثمرة عمل جماعي شاركت فيه ثلة من الباحثين من خريجي الجامعة التونسية، آمنوا بأن تشعب المعرفة وتنوعها وتعقدها يستلزم تضافر الجهود والتعاون بين الباحثين.

ورجاؤنا أن يواصل هذا الفريق سعيه في هذا الاتجاه الذي يقدم مصنفات عالمية مهمة في مجال البلاغة والحجاج أساساً، لكن رجاؤنا أيضاً، أن يسعى إلى إعادة النظر في التراث البلاغي العربي.



الهوامش

*) فريق البحث في البلاغة والحجاج – أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم – 1998 – جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية – تونس 1، كلية الآداب، منوبة سلسلة: آداب – مجلد 39. المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية.

*) نشير إلى أن الباحثين في تونس الشقيقة يترجمون كلمة **Rhétorique** بعبارة **خطابة**، في حين نترجمها في المغرب بعبارة بلاغة. وبحث ح. صمود يوضح هذه المسألة.

* * *



«وما استعصى على قوم منال»!

مع صدور هذا العدد من **علامات** بعون الله وفضله، يكون قد التأم الملتقى الأول للمثقفين السعوديين في الرياض، تحت مظلة وزارة الثقافة والإعلام.. والآمال معقودة أولاً وقبل كل شيء على توفيق الله، ثم على ما يلقي به المثقفون من آراء وتوجهات تعين على النجح وتحقيق الآمال الطموحة.. وهي فرصة من خلال طرح الوزارة لتصور استراتيجي بمثابة خطة ثقافية، حيث ستقوم الوزارة وفق ذلك بعمل برامج جديدة وأنشطة متعددة قادرة على استيعاب تطلعات مجتمعنا الثقافي في مجالات المعرفة والفنون والآداب، كما جاء في خطاب معالي وزير الثقافة والإعلام، الذي تلقيته بتاريخ 1425/5/9هـ.. وتأتي هذه الخطوة بمناسبة انتقال شؤون الثقافة والفنون من الرئاسة العامة لرعاية الشباب إلى وزارة الثقافة والإعلام.!

ولعلي في هذه المناسبة وأمثالها، يخطر على بالي قول شاعر العربية بلا منازع أبي الطيب المتنبي: «على قدر أهل العزم تأتي العزائم».. وأنا أدرك أن الطموحات لا حدود لها، غير أننا حين نبدأ المسيرة الثقافية عبر خطة طموحة فاعلة، ومدعومة بجانب الطموحات ما يحقق آمال المثقفين، لكي يعملوا ويجدوا في العمل، لينشئوا ثقافة تليق بوطن كبير، قادر إذا صح العزم أن يكون له كيان معرفي، يمكن أن يوائم مسيرة التطور الحياتي، ليس في وطننا وحده، وإنما ما يقاس به على نهضة العالم، الذي أنشأ معارف كثيرة تملأ أصقاع الأرض، وهو يفاخر بها!

ولست أتعجل الزمن، فالبناء الثقافي الحق، يحتاج إلى زمن، ثم إلى دعامات ينبغي أن تتوافر له إذا أريد أن يكون قيمة، وقادراً على أن يصل إلى البلاد التي سبقتنا بمراحل وزمن.. ولعل من هذه الدعامات:

1 - مساحة من الحرية متوازنة..

2 - إنفاق مالي كافٍ وقادر على إنشاء ثقافة ذات قيمة..

3 - انفتاح على العالم أخذاً وعطاءً..

4 - دعم معنوي بوعي للمعرفة كقيمة، لأنها عنوان أية أمة طامحة متقدمة راقية..

إذا تعاون مثقفونا على مبدأ العطاء والارتقاء بالفكر في وطن هو مهد العرب، حقيق بأن يكون فيه ثقافة بقدر ما فيه من غنى، على أن يكون ثم إيمان بأن المعارف قيمة شامخة، خليق بها وطن طامح، ليس وراء المال وحده، ولكن مع ذلك ثراء عقلي هو عنوان أي أمة طموحة، لأن المجد ليس في المال الغادي والرائح، وإنما بجانبه ومن مقوماته أن يكون مدعوماً ليس بفكر تجاري لمزيد من الغنى المادي، وإنما الفكر الباقي الذي هو رأسمال خليق أن يباهى به، لأنه قيمة وعنوان ارتقاء ووسام مجد باق مع الزمن، لأنه حياة حقة..

لنبدأ خطوتنا الأولى وإن كانت متأخرة، غير أن المهم العمل والعزم «والرأي قبل شجاعة الشجعان»، والتعاون الصادق، وقبل ذلك وبعده: «لا قول إلا بعمل».. وتتمة شطر البيت الذي اتخذته عنواناً: «إذا الإقدام كان لهم ركاباً».. نرجو الله أن ينصرنا على أنفسنا حتى لا نضل.!

رئيس التحرير

- 1 -

كان الشعر في القرن التاسع عشر امتداداً لشعر العصور المظلمة، فقد كان مكبلاً بقيود الصناعة والزخرفة الشكلية، وكانت دواوين الشعراء تطفح بأنماط الصناعات اللفظية المقصودة لذاتها، ولم تقتصر هذه الدواوين على الجناس والطباق والتورية والمقابلة فحسب، بل تجاوزتها إلى الألغاز والتاريخ الشعري والمشجرات[1]. إنَّ الشعر في هذه المرحلة التاريخية لم يكن يدل على أكثر من العناية المقصودة بالصناعة اللفظية والزخرفة الشكلية. وحاول الشعراء في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أن يعيدوا للشعر العربي بهاءه القديم، فأخذوا ينهلون من روائع الشعر العربي القديم، وبخاصة في عصوره الزاهية، وعمدوا إلى أشهر قصائد الشعر العباسي فحاكوا أوزانها وقوافيها وصورها ومعانيها، قاصدين بذلك إحياء القديم، وباثين الروح فيه، وقد أطلق على هذه المرحلة: الإحيائية أو الكلاسيكية، والإحيائية مرحلة تاريخية من مراحل التطور الأدبي والنقدي، ويتجلى فيها دور العقل بوصفه الأداة المعرفية الأساسية التي يتمكن بها الإنسان من الكشف عن المعارف والحقائق، وتتميز الحقائق بقدر من الثبات والعموم، وتؤدي الإحيائية دوراً إصلاحياً في المجتمع، ويؤدي فيه الأديب والناقد دوراً مماثلاً لدور المصلح والمفكر، وتنعكس آثار ذلك عى الأدب وطبيعته ووظيفته[2]. أما مصطلح الكلاسيكية فإنه مقتبس من الحضارة الغربية ويدل على مرحلة معينة من مراحل تطور الأدب الغربي الذي يقوم على

أساس تقليد النصوص المتميزة من الأدبين الإغريقي والروماني، وكانت المحاكاة أداة الكلاسيكيين لتحقيق هذه الغاية، وقد أسهم النقد في تحقيق هذه الغايات بطريقين: «الطريق الأول: استخلاص القواعد الفنية للأجناس الأدبية المختلفة... والطريق الثاني: تقويمي يقصد إلى الحكم على النتاج الأدبي الكلاسيكي من خلال تمثيله أو عدم تمثيله لقواعد الآداب القديمة»[3]، وأفضل استخدام مصطلح الإحيائية لندل به على المرحلة الأولى من مراحل تطور الأدب العربي المعاصر، لأنه أكثر دقة ودلالة من مصطلح الكلاسيكية لما يشتمل عليه الأول - الإحيائية - من دلالة تُعنى ببعث التراث القديم ومحاولة إحيائه من جديد، أما الثاني - الكلاسيكية - فإنه لا ينفصل عن دلالته الغربية التي تبقى مرافقة له، وإن استخدام هذا المصطلح وتطبيقه على الأدب العربي في هذه المرحلة بالذات تسلبه بعض خصائصه ومزاياه، وتخلع عليه خصائص لا تدل على حقيقته. ونبقى نستخدم المصطلحين بدلالتين مختلفتين نسبياً، إذ نستخدم مصطلح الإحيائية لندل به على مرحلة بعث الأدب العربي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ونستخدم مصطلح الكلاسيكية - كما يستخدمه أصحاب المصطلح أنفسهم - لندل به على المرحلة الأدبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين التي تُعنى بمحاكاة الآداب الإغريقية والرومانية، وإلزام الأديب الغربي بقواعد النظرية الأرسطية بخاصة.

وكانت محاكاة القديم تحكم التفكير في المرحلة الإحيائية، سواء أكان من جهة الإبداع الشعري، أم من جهة التأصيل النقدي، والمحاكاة بطبيعتها تقتضي مثالاً يحاكى، وأداةً يتم من خلالها محاكاته، وقد تجلت مظاهر المثال هذا في الإبداع الشعري القديم، فأخذ شعراء الإحياء يحاكونه وينسجون على منواله، وليس أدل على ذلك من المعارضات التي كلف بها شعراء الإحياء، فهذا يعارض بائية أبي تمام، وذاك يعارض سينية

البحتري، وآخر يعارض نونية ابن زيدون. والمعارضة تعني الاغتراف من روح التجربة الشعرية التي عاشها الشاعر القديم مع التزام الشاعر المعاصر بالوزن والقافية القديمين، بحيث يتبادر إلى ذهن المتلقي القصيدة القديمة بمجرد سماع قصيدة الشاعر المعاصر، ولم يخف الأدباء الإحيائيون إعجابهم المطلق بالتراث، ولم يخفوا كذلك تباهيهم في قدرتهم على محاكاة القديم ومعارضته.

ويعد الشيخ حسين المرصفي « - 1889م» أحد ممثلي المدرسة الإحيائية، وهو يرفض التعريف العروضي للشعر، لأنه يدل على أنّ الشعر هو «الكلام الموزون المقفى»[4] ويتبنى حداً آخر للشعر ليس محاكياً للتراث فحسب، وإنما هو نقل حرفي لتعريف ابن خلدون، ويتحكم فيه الأسلوب المنطقي في الحدود القائم على أساس الفصل والجنس، يقول «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة»[5].

إن إبداع الشعر يرجع إلى الملكة، وهي مرة «جبلة وطبع» عند الشاعر، ومرة تنشأ من كثرة الحفظ والمران، ولكنها في كلتا الحالتين تعني الاغتراف من المخزون المحفوظ، ولذلك فإنَّ عملية الإبداع تقتضي شروطاً أبرزها: أنْ يكثر الشاعر من حفظ الشعر «حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ويتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب»[6] ويشير حسين المرصفي إلى شعر الرعيل الأول من الجاهليين والإسلاميين والعباسيين. ليصبح الحفظ علة الإبداع، وعلة جودته «ومن كان خالياً من المحفوظ فنظمه قاصر ردي،، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ»[7].

إنّ تأكيد الحفظ يدل على ضرورة احتذاء المثال في الإيقاع والتشبيه والمفردات والتراكيب، ويتأتى ذلك بالدربة والمران في نظم الشعر. إنَّ مقولة الحفظ والمران صورة من صور التراث النقدي العربي التي تؤكد شروط الإبداع وتنوعه، ونشير في هذا السياق إلى تعريف علي بن عبدالعزيز الجرجاني للشعر في قوله: «الشعر علم من علوم العربية يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر»[8].

ويستدل حسين المرصفي على صحة تصوره هذا بأحد أدباء الإحياء - محمود سامي البارودي الذي تمكن من صنعة الشعر بالحفظ والدربة، فالبارودي «لم يقرأ كتاباً في فن من فنون العربية غير أنه لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلاً إلى قراءة الشعر وعمله فكان يستمع بعض من له دراية، وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتى تصور في برهة يسيرة هيآت التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات بحسب ما تقتضيه المعاني والتعلقات المختلفة فصار يقرأ ولا يكاد يلحن... ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة واستثبت جميع معانيها ناقداً شريفها من خسيسها واقفاً على صوابها وخطأها (كذا)، مدركاً ما كان ينبغي وفق مقام الكلام وما لا ينبغي، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء ولشعر الأمراء كأبي فراس والشريف الرضي»[9].

- 2 -

ويسلم معروف عبدالغني الرصافي «1875-1945» على نحو

العموم بالتعريف العروضي القديم للشعر، الذي يرى أن الشعر «كلام ذو وزن وقافية»[10] إلا أنه يميل إلى تحديد آخر للشعر ينسجم إلى حد كبير مع طبيعة المرحلة الإحيائية العربية فالشعر «مرآة من الشعور تعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الألفاظ انعكاساً يؤثر في النفوس انقباضاً أو انبساطاً»[11] ويتجلى في هذا التعريف ثلاثة أركان: أولها يتصل بـ «صور الطبيعة» والمقصود به يشمل «صور ما في الطبيعة فيشمل المعاني الخفية والخيالات الوهمية والموجودات الصناعية التي صنعتها يد البشر أيضاً»[12] وتمثل هذه الصورة على الرغم من غموض بعض جوانبها «المثير» الذي يتحدد في ضوئه الإبداع الشعري. وثانيها: مرآة الشاعر التي تنعكس فيها صور الطبيعة هذه، ويتم ذلك من خلال الألفاظ، وعلى الرغم من أن مرآة الرصافي مرآة من الشعور فإنها لا تقربه من التفكير الرومانسي الذي يغير من صور الأشياء، فـ المرآة - هنا مرآة صقيلة لا تؤدي سوى وظيفة الانعكاس الذي يحافظ على ملامح الصور الخارجية، وليس بقادر على التعبير عنها، ويضعنا هذا التصور في إطار مفهوم المحاكاة التي تعني نقلاً ووصفاً للواقع، ويعطل فيه العالم الداخلي للشاعر، لأن المرآة التي هي صورة المحاكاة إنما هي أداة يوجهها الشاعر نحو صور الطبيعة فتنعكس عليها هذه الصور، وهذا يعني أن دور الشاعر دور المراقب الكسول لمعطيات الواقع الخارجي، وهو دور لا يتدخل فيه عالمه الداخلي، ولا يوظف فيه خياله.

إن استخدام المرآة بوصفها عاكساً يؤكد «ثبات الأدب إزاء موضوعه، ومن ثم ثبات صورة المرآة إزاء ما تعكسه»[13] الذات المدركة وموضوعات إدراكها، أي يتصل بالكيفية التي يحاكي بها الأدب العالم، لتماثل أعماله صور المرآة» ويتصل الثاني «بمغزى المحاكاة نفسها من حيث التأثير الذي تخلقه، عندما تلفت الانتباه إلى ما ينطوي عليه موضوعها من ثبات وانتظام»[14].

ولا يغفل الرصافي الألفاظ بوصفها الوسيط الذي تتحقق من خلاله محاكاة الطبيعة وكيفية وصفها، وهو يؤكد في هذا السياق، ليميز بين الشعر وبقية الفنون باختلاف وسائط محاكاتها، فالرسم والنحت والموسيقى «تشارك الشعر في كونها منعكساً لصور الطبيعة، ولكن لا بواسطة الألفاظ بل بواسطة الخطوط والألوان في الرسم، والأشكال البارزة في النحت والألحان والأنغام في الموسيقى»[15]، أما ثالث الأركان فهو التأثير بالمتلقي انقباضاً وانبساطاً، ويذكرنا هذا بمقولة التطهير الأرسطية في أثناء تعرضه لتعريف التراجيديا، لأن التراجيديا تنقي النفوس من خلال خوف المتلقي مما يحدث لبطل المسرحية وشفقته عليه، يقول أرسطو: فالمأساة - التراجيديا - «هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف تؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[16] وإذا كان هذا يشير إلى مقولة التطهير الأرسطية فإنه يلمح إلى فكرة التحسين والتقبيح في تراثنا النقدي، حين يتحول النص الأدبي إلى وسيلة يراد منها ترغيب المتلقي أو تنفيره من أمر ما من الأمور «وتتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصلية التي يعالجها بمعان أخر مماثلة لها، لكنها أشد قبحاً أو حسناً، فتسري صفات الحسن أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصلية، فيميل المتلقي إليها أو ينفر منها تبعاً للمبدأ القديم الذي يرى أن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر»[17]. ومن الجدير بالذكر أن معروف الرصافي لم يتخلص تماماً من شكلية الحد التراثي للأشياء والموضوعات، إذ لايزال يتكئ على الجنس والفصل ليقدم حداً جامعاً مانعاً، فهو يقول: «فقولنا بواسطة الألفاظ قيد احترازي يخرج به قسماء الشعر من الفنون الجميلة المسماة عند القوم بالآداب الرفيعة كالرسم والنحت والموسيقى»[18].

ويتعرض معروف الرصافي لنشأة الشعر العربي في ضوء قانون يشمل الكون وكلام الإنسان، فهو يرى أن كل شيء إنما يتم تطوره بارتقاء طبيعي، وهو خاضع لمشيئة الله، أي أنه يتدرج «من الصغر إلى الكبر ومن البساطة إلى التركيب، فكل شيء منحط في بدأته ثم يرتقي وناقص في أول نشأته ثم يتكامل، وبسيط في مبتدأ وجوده ثم يتراكب»[19]. وكذا الأمر في كلام البشر فإنه هو الآخر يخضع للناموس الطبيعي الذي يتدرج من البسيط إلى المركب، فلقد كان «الكلام بسيطاً ساذجاً خالياً من كل تفنن في أسلوبه وتصنع في ألفاظه بحيث لا يكاد يعرب عما في ضمير المتكلم تمام الإعراب»[20].

إن نشأة الشعر عند الرصافي قد مرت بثلاثة أدوار: الدور الأول: مرحلة التعبير البسيط الساذج الخالي من أشكال الصياغة المقصودة، والدور الثاني: مرحلة التعبير بالسجع، وهو الكلام المقفى أو موالاة الكلام على روي واحد[21] والدور الثالث: مرحلة التعبير بالوزن، إذ يرى الرصافي أن مرحلة التعبير بالسجع استمرت قروناً عديدة، وأن التعبير بالوزن قد تولد من السجع، وقد أسهم السجع في تحديد القافية في الشعر، أما الغناء فهو الذي «يزيد احتمال وقوع الوزن فيه بطريقة الاتفاق والمصادفة زيادة أكثر إذا كان غير مقترن به»[22].

ويختلف احتمال وقوع الوزن بطريقة المصادفة باختلاف الأوزان الشعرية، لأن الرصافي يرى أن بعض الأوزان الشعرية تتميز بالبساطة والتركيب «فما كان من الأوزان أبسط كان ذلك الاحتمال فيه أكثر وأقوى والعكس بالعكس، ونعني ببساطة الوزن هنا سهولته على القريحة وخفته على الطبع وقرب مأخذه من الكلام المنثور بحيث يكون انطلاق اللسان به سهلاً وجرى الطبع عليه هيناً»[23] ويضرب لذلك مثلاً بالرجز الذي يعتبره أسهلها على القريحة وأقربها من النثر، بل يعده أول مولود من الشعر[24].

- 3 -

وتتكرر في النقد الإحيائي بعض المفردات التي يوحي ظاهرها التأثر بتصورات رؤى نقدية أخرى، فتكرار مفردات كالخيال والشعور - وهما مصطلحان يكثر ترددهما في النقد الرومانسي - لا يوهم الدارس بتحول رؤية الناقد الإحيائي، فالشعر عند محمود سامي البارودي «لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليماً من وصمة التكلف، بريئاً من عشوة التعسف، غنياً عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد»[25] ويشتمل هذا التعريف على موضوعات عديدة، فهو من ناحية لم يشر إلى الخصائص الشكلية للشعر متمثلة بالوزن والقافية، غير أن التعريف لم ينف هذه الخصائص، ويمكن تأكيد ذلك بما نظمه البارودي من شعره وحرصه على الالتزام بالوزن والقافية، ويتصل تعريفه من ناحية أخرى بالخيال، أو اللمعة الخيالية التي توهم الدارسين في أنها تحدد جانباً من الخصائص النوعية للشعر، ولعل الخيال أو لمعته إنما هي خاصية كثيراً ما يؤكدها النقد الرومانسي، ولكنها - في الحقيقة - ليست تجاوزاً للرؤية التقليدية أو كسراً لها، لأن الخيال هنا مقيد بأبعاد عقلية، لأن اللمعة الخيالية هذه «يتألق وميضها في سماوة الفكر» ولم يكن البارودي الأديب الوحيد الذي أكد أهمية الخيال على الرغم من تأكيده دور العقل والفكر في إحكام الخيال وإلجامه، فالناقد نجيب أفندي الحداد «1867-1899م» قد أكد ذلك في مقال له نشر سنة 1897م حيث قال «الشعر هو الفن الذي ينقل الفكر من عالم الحس إلى عالم الخيال»[26] وهذا يعني أن عناية الأديب الإحيائي متجهة نحو الفكر والأداة التي تصنعه أي العقل، ولذلك تكررت مفردات مثل: الفكر والحقيقة، وهذا يعني أن الخيال لدى نجيب

أفندي ولدى البارودي ليس وليد انفعال متوقد في الذات، قدر ما هو صور لمعطى ذهني عقلي، وبهذا يكون خاضعاً للمكونات العقلية، ويكون الشاعر في هذه الحالة مفسراً أكثر منه خالقاً ومبدعاً، أي أنه يهتم بوصف الأشياء وتفسيرها وعقد المقارنة بين الأشياء المتماثلة والمتناظرة، أو كما يقول عباس محمود العقاد في أثناء نقده لشعر أحمد شوقي «إنَّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها. وإن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه إنما ميزته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به»[27].

إن تعريف البارودي يحدد مراحل إبداع النص الشعري، فهو يمر بمراحل متتابعة، الأولى ومضة الإبداع في العقل، والثانية: انتقال أثر الومضة إلى القلب، والثالثة تحريك الأداء اللفظي متمثلاً باللسان، وهذا يعني أن عملية الإبداع الشعري تمر ضمن مراحل متتابعة: العقل، والقلب، واللسان، إن هذا التتابع المرحلي الذي تتولد عنه عملية الإبداع الشعري تعبر عن رؤية تحافظ على الحدود والمسافات بين الأشياء إذ لابد من مرحلة تتبعها مرحلة ولابد أن تكون الأولى سابقة والثانية لاحقة، شكل من أشكال النظام يتحكم في التفكير التقليدي، ويتجلى هذا في استخدام حرف العطف «الفاء» الذي يفيد الترتيب والتعقيب، بحيث يكون الأول سابقاً والثاني لاحقاً بلا مهلة بينهما.

إن مرحلية الأداء والفعل تمثل قانوناً يحكم الظاهرة التقليدية بأسرها ليس في تحديد مفهوم الشعر فحسب، وإنما في مظاهر الفكر والحياة ونحوها، ففي الحب مثلاً تتمثل هذه المرحلية عند أحمد شوقي في قصيدته التي يقول فيها[28]:

خدعوها بقولهم حسناء ... والغواني يغرهن الثناء

أتراها تناست اسمي لما ... كثرت في غرامها الأسماء

إن رأتني تميل عني كأن لم تك بيني وبينها أشياء
نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء

فالحب شأنه شأن أي قضية أخرى في التفكير الاجتماعي تمر بمراحل متلاحقة تماماً كما أن الحب لابد أن يمر بمراحل متلاحقة تبدأ بالنظرة والابتسامة والسلام وتنتهي باللقاء.

وإذا كانت الرؤية الإحيائية تؤكد هذه المرحلية فإنَّ رؤية لاحقة تجاوزتها تكسر هذه المرحلية، ولذلك يختلف صلاح عبدالصبور عن أحمد شوقي في الرؤية والإبداع، ويتجلى ذلك بتعارضه في القضية نفسها، وفي طبيعة الشكل الشعري، إذ يعتمد صلاح عبدالصبور شعر التفعيلة، في حين قد اعتمد أحمد شوقي قصيدة الشطرين، اختلاف في الرؤية واختلاف في الشكل والأداء، يقول صلاح عبدالصبور[29]:

الحب يا رفيقتي قد كان

في أول الزمان

يخضع للترتيب والحسبان

نظرة فابتسامة فسلام

فكلام فموعد فلقاء

اليوم يا عجائب الزمان

قد يلتقي في الحب عاشقان

من قبل أن يبتسما

ونلتقي في هذا السياق بالناقد جبر ضومط «1858-1930م» الذي يرجع الشعر إلى الشعور، بمعنى أنه يرجعه إلى جذره اللغوي الذي يدل على الفطنة بالأشياء، والحق أن هذه الدلالة ترجع إلى تراثنا النقدي،

وبخاصة إلى أبي أحمد الرازي في القرن الرابع الهجري الذي يؤكد أن الشاعر سمي كذلك «لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره من معاني الكلام وأوزانه وتأليف المعاني وأحكامه وتثقيفه»[30] ويبدو أن الشعور عند جبر ضومط كلمة لها مفهوم عام يتصل من ناحية بالعلم، إذ تدل على النظر والاستدلال، ويتصل من ناحية أخرى بالشعر، حين تدل على الحس الظاهر والباطن، وفي ضوء هذين البعدين يتحدد مفهوم الشعر ويتحدد تغايره أيضاً عن العلم، فالشاعر غير العالم لأنه يقدم للمتلقي «شائق ما يشعر به هو، أو شائق ما شعروا به هم بدون توسط نظر واستدلال يقتضيان مزيد التفكر والتأمل»[31]. وفي ضوء هذا لا يكون للخصوصية الشكلية، متمثلة بالوزن والقافية، قيمة تذكر، لأن من يستخدم الشعر «للبحث في العلوم الطبيعية واللغوية والفلسفية فقد خرج به عن خصوصيته وابتذله في غير وظيفته»[32].

إن مفهوم الشعر يتصل اتصالاً وثيقاً بقوى كائنة في النفس، ولكن هذا التفكير لا يخرج بعيداً عن دلالات التفكير الإحيائي، لأن قوى النفس هذه، تتصل اتصالاً مباشراً بالعقل ومدى سيطرته عليه، لأن «العواطف والانفعالات إذا اشتدت في النفس نبهت كل قوى العقل وأشعلت الذهن»[33].

ويتميز الشاعر بخاصية عن الآخرين من حيث قدرته على الإحساس عما في ذاته، وفي الواقع أيضاً، ويقترن هنا بقدرته على التخيل، لأن الشاعر «يشعر بالمشابهة حيث لا يرى غيره إلا بالمنافرة والمضادة»[34] وهذا من شأنه أن يدفع إلى تقاطع ما في الداخل مع ما في الخارج، إذ يرى الشاعر «ما في الخارج صوراً لما في نفسه، وما في نفسه من الداخل أرواحاً أو معاني لما في الخارج»[35].

ولم يقتصر جبر ضومط على هذا في تحديد مفهوم الشعر بل أخذ

يعقد المقارنة بين الشعر والنثر في أمور، منها: أن الشعر يميل إلى الإيجاز والإشارة إلى المعاني من بعيد، ومنها أنه يقدم القيود على المقيدات، وأن يكثر فيه التشبيه والاستعارة، وعلى الرغم من أن النثر قد يلتقي مع الشعر في هذه الخصائص غير أن للشعر مزية تتفوق على النثر، وتكمن هذه المزية في الجوانب الإيقاعية، إذ تتناغم الذات مع الإيقاع فيحقق لها الإيقاع متعة، لأن النفس «إذا بلغت إلى حد معلوم من الانفعال والتهيج لم يعد يسعها من العبارة إلا هذه العبارة المنظومة فتصبح ترتاح إليها»[36] وهذا يعني أن جبر ضومط يؤكد على الجوانب الإيقاعية في الشعر، وهي تتضمن الخصائص الشكلية متمثلة في الوزن والقافية.

أما جميل صدقي الزهاوي «1863-1936م» فيحلو له أن يتباهى بنزعته التجديدية في الإبداع والتأصيل، ويبدو متمرداً على القديم وقيمه، آخذاً بالروح العصرية وداعياً إلى التجديد، وكأن الزهاوي ينزع جلده التراثي بتمرده على التعريف العروضي الذي يتحدد بالخصائص الشكلية متمثلة بالوزن والقافية، ويرى أن هذا التعريف لا يمكن أن يدل على شعر، ولا يمكن أن يتبناه شاعر، ولذلك فإنّ الزهاوي ينعي على أولئك المتمسكين بأهداب القديم المحافظين على قيمه ومبادئه، ولذلك فإنهم لا يروق لهم الشعر إلا إذا كان «سائلاً للربوع وباكياً على الطلول وذاكراً للإظعان»[37].

وفي الوقت الذي ينفي فيه الزهاوي عن الشعر الخصائص الشكلية العروضية، ويحاول أن يردها إلى خصائص نوعية، يتكئ على مجموعة من المعطيات الرومانسية، إذ يرجع الشعر إلى «القلب» وهو منطقة كثيراً ما تبناها الرومانسيون، واعتبروها حكراً عليهم دون سواهم، وأن ما يتدفق منه من إحساس وشعور وانفعال إنما يمثل أوليات الإبداع الشعري، إذ إن الانفعال يسبق التشكيل اللغوي، وإن التشكيل اللغوي يمثل صورة متناغمة مع طبيعة الانفعال المتخلق في أعماق الأديب.

وينحصر الانفعال لدى الزهاوي بالشعور القار في القلب - فرحاً أو

حزناً - وأن تدفق الشعور يواكبه بناء لغوي إيقاعي، وبذا ينتقل الشعور من مرحلة التوقد والخلق إلى مرحلة التشكيل بوجود مادي، ويتمثل هذا بوسيط لغوي قوامه المفردات اللغوية التي تم صياغتها وفقاً لإيقاع معين، ويتحدد الشعر بأنه «شعور الشاعر قد خرج من مخدعه وهو قلبه متحداً اتحاداً أثيرياً بشعور آخر هو النغمة التي نسميها وزناً وقد ركبا أجنحة الألفاظ الخفيفة ليطيرا معاً مرفرفين رفرفة الفراش الجميل على زهر الرياض فيصلا إلى الأسماع بعد أن يحدثا في طريقهما أمواجاً خفيفة في الهواء ومنها إلى مخادع أخر هن قلوب أصحاب تلك الأسماع ويثرا ما هنالك من الإحساسات الراقدة»[38].

إن تعريف الزهاوي للشعر يميل هو الآخر إلى الإغراق في لغة أدبية كما فعل البارودي، مما دفع باحثاً إلى القول بأن تعريف الزهاوي للشعر وكذا أضرابه من أدباء العراق ونقاده في هذه المرحلة يتلفع بدوامه «من العبارات الغامضة والخلط ما بين «فن الشعر» وتحديد الماهية والوظيفة والقالب»[39]. ويمس الزهاوي بتعريفه هذا ثلاثة موضوعات في النظرية النقدية، منها ما يتصل بعملية خلق الانفعال وتوقده، ومنها ما يتصل بالتشكيل اللغوي للنص، ومنها ما يتصل بالتأثير بالمتلقي، ويمثل القلب والشعور المتدفق منه لحمة الشعر وسداه.

ويذكرنا تعريف الزهاوي ببعض المقولات الأفلاطونية التي تؤكد أن «الشاعر كائن أثيري متميّز ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه ووعيه»[40] كما أنَّ تعريف الزهاوي لا يعنى بمفهوم الشعر بقدر ما يعنى بمراحل تخليق النص وتأثيره بالمتلقي. وعلى الرغم من الدعوات الجريئة التي يصدح بها الزهاوي فإنه في الحقيقة يلجم ذلك كله بثوابت لا يجوز الخروج عليها، ومن ثم توضع مقولاته تلك في إطار الرؤية الإحيائية.

ويتحدد الشعور عنده من حيث أنواعه: إلى شعور فردي، وشعور جماعي يعبر عن الأمة ووجدانها، وشعور إنساني تشترك فيه الأجناس كلها، ويؤكد الزهاوي أمرين في هذا السياق: أولهما: ثبات الشعور لدى كل أمة من الأمم، وثانيهما: تغايره لدى الأمم المختلفة. أما ثبات الشعور فإنه يمثل صفة قارة في الأمم تسري في عروقها ويتناقلها الأبناء عن الآباء والأجداد «فإنَّ شعور الغربيين تراث آبائهم وأجدادهم من عصور أوغلت في القدم وامتدت عروقها في أعماق الماضي كما أن شعور العرب اليوم هو إرث منتقل إليهم من آبائهم الأولين، ولم يتولد هذا الشعور إلا من العادات المتأصلة في الأقوام بتعاقب الدهور»[41] وهذا الثبات للشعور يحول مفهومه من كونه خاصاً ومتغيراً إلى عام وثابت، ومن ثم يكون فهمه على أن له دلالة رومانسية، موهماً أن الشاعر سيلجأ إلى معين واحد يغترف منه في ضوء تصورات عقلية.

إنَّ هذه الأنماط المختلفة من الشعور لا تخرج عن أطر الثبات عند الزهاوي، فالشعور العام يمثل فكرة عامة مشتركة تؤكد التماثل بين الأفراد، وليس الأمر مقتصراً على ثبات الشعور بل يتعداه إلى ثبات اللغة ذاتها، وهو الوجه الآخر للشعور الثابت، وأن كل لغة من اللغات إنما وجدت لتعبر عن هذا الشعور، وليست بقادرة على التعبير عن شعور آخر مختلف «وقد خلقت كل لغة للتعبير عن شعور أهلها، فلا تستطيع أن تعبر تعبيراً صادقاً عن شعور غير أهلها إلا إذا كان ذلك الشعور مشتركاً بين الأمتين»[42].

ونخلص من هذا كله إلى أن الشعور لدى الزهاوي لا يدل على خاصية ذاتية تقربه من المفاهيم الرومانسية، وإنما هو مفهوم عام ينطوي على الثبات والعموم أكثر مما يشتمل على التغير والتفاوت، ومن الجدير بالذكر أن جميل صدقي الزهاوي قد أكد في مواطن عديدة أن الفكر

والعقل هما اللذان يتحكمان في القصيدة وإبداعها، فهو يؤكد أن «الشعر في القصيدة اندفاعات في الفكر كالأمواج يعقب بعضها بعضاً»[43]. ويؤكد مرة أخرى أن حد الشعر عنده «ما استند إلى الحقائق أكثر من العواطف والخيال البعيدين عنها فكانت حصة العقل فيه أكثر من حصتهما»[44] وأخطر ما في هذا قوله «أرفع ما في الإنسان هو العقل، وأرفع ما في العقل هو الفكر وأرفع ما في الفكر هو الشعر»[45].

وفي ضوء هذا فالشعر يخرج من كونه تعبيراً عن عاطفة فردية إلى شعور عام يشتمل على شعور شعب أو أمة، كما أنه يتجاوز الخاص إلى العام، ويبتعد عن التعبير عن المتغير إلى التعبير عن الحقيقة، لأن «الشعر الخالد هو ما انطبق على الحقائق»[46]. فالشاعر فرد في بناء اجتماعي، وتعبيره بالنتيجة ليس تعبيراً عن خصائص فردية، وإنما هو تعبير شعور الأمة، وأخيراً فإنّ خلود الشعر لا يرجع إلى الانفعال الخاص، وإنما لأنه يعبر عن الحقائق، والحقائق ثابتة وعامة. إذن فالثابت يحكم الخاص والمتغير، وإذا كان الأمر كذلك فلسنا في إطار نظرية التعبير الرومانسية، وإنما نحن في إطار نظرية المحاكاة الإحيائية «الكلاسيكية»، ومن ثم يصدق القول بأن هذا الموقف «يقنع العقل بتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وفي كل زمان، لأن هذه الكليات والجوهريات يدركها كل عقل، وتشارك فيها كل نفس، وهو ينفر من الشاذ والفريد كما ينفر من العادي والجزئي»[47].

وإذا كان ما سلف حديث عن كيفية تخليق القصيدة ابتداء من توقدها تجربة وانفعالاً في أعماق الشاعر ومن ثم تحولها إلى تشكيل لغوي في نص أدبي، ومن ثم تأثيرها في ا لمتلقي فإنّ الزهاوي من ناحية أخرى يؤكد العلاقة بين شعور المبدع والواقع الذي يعيش فيه، لتأكيد ما كان يصطلح عليه «الشعر العصري» الذي يمثل «شعور الشاعر المتولد من

فعل للمحيط كبير التأثير في روحه فيبرزه في صورة ألفاظ موزونة تعرب عنه، فلا يكون إلا صادقاً لا تشينه مبالغة، وسهلاً ليس عليه من التكلف ما يذهب بصفائه وروعته، وهذا هو الشعر الحقيقي في كل عصر»[48].

ويتصل الشعر العصري بهذه الدلالة من ناحية بمعطى خارجي متمثل بالواقع، وتأثيره في الشاعر الذي يقود إلي الشعور، ويتصل من زاوية أخرى ويتحدد بما بعثه الشاعر العربي من نصوص شعرية قديمة، ومحاكاته لها، وتكرار لخصائصها، وتتجلى في الشعر العصري ثلاثة أركان: أحدها: يتصل بالشعور الذي يمثل جوهر الإبداع الشعري في كل زمان ومكان، وثانيها: يتصل ببعث الشعر العربي القديم، وضرورة أن يكون الشعر العصري محاكياً له في ألفاظه وإيقاعه وصوره، ومتأثراً بالبيئة والعصر، وثالثها: أن يصور طبيعة الحياة المعاصرة، وأن يكون اجتماعياً، وتتجلى اجتماعيته من خلال التحسين والتقبيح، أي أن يشاهد الشاعر الجوانب السلبية «فيصورها في شعره داعياً بذلك الأمة إلى إزالتها وعدم تكرار أمثالها كما يفعل الغربيون في رواياتهم، أو يرى عادة شائنة للمجتمع فيقبحها بتصوير ما يلحقه من الأضرار بسببها، وهذا أيضاً مما وفاه حقه الروائيون الأخلاقيون في الغرب»[49] ويتصل الشعور من ناحية أخرى بالطبيعتين المادية والاجتماعية اللتين يعيشهما الشاعر، فيعجب بجوانب منها، أو يتألم بسببها، ولا يبتعد هذا عما يستمده الشاعر من حياة الآباء والأجداد[50].

ولا يتسم الشعور هنا بخاصية فردية ولا يوحي بخصائص رومانسية، فالشعور الذي هو جوهر الشعر عند الزهاوي تابع لشعور أشمل وأعم هو شعور الشعب، وهذا يعني أن الشاعر يتجاوز الفردي ويعبر عن هذا العام يقول «وما الشعر إلا شعور الشاعر التابع لشعور الشعب الذي هو فرد منه، وأكبر الشعراء هو القادر بشعره على تحويل شعور الشعب

وهو في كل أمة نادر. والشعر الخالد هو ما انطبق على الحقائق فهو وحده الذي يلاقي في كل عصر إقبالاً من أهله»[51].

وفي ضوء هذا يكون لكل أمة شعورها الذي تتميز به، وذوقها الذي تنفرد به، وأن الشاعر يعبر عنهما بوصفهما عنصرين ثابتين في الأمة، لأنهما ينتقلان من الآباء إلى الأبناء[52] ويتأسس على هذا في تصور الزهاوي تفاوت الإبداعات الأدبية، عربية وأجنبية، رافضاً، من ثم، أن يعبر الشعراء عن شعور أجنبي لأنهم يأتون بشعر «لا يعيش في أرض لا تلائم نبتته»[53].

ويمثل الشعور العنصر الجوهري الذي يتحكم في تحديد مفهومي التجديد والتقليد، فالشعور العربي هو قوام شخصية الشاعر العربي، والمحافظة عليه تعني محافظة على الملامح التي تميز الأمة وتفردها، ولذلك فالزهاوي لا يعد من الجديد محاولات الشعراء الذين يقلدون فيها شعراء الغرب، لأن تقليد شعور أمة أخرى يعني تقليداً لأن «لكل أمة شعوراً خاصاً بها لا تحس به أمة أخرى كالموسيقى ألم تر أن كلاً من الشعر الغربي والشعر العربي إذا ترجم إلى الآخر فقد كثيراً من روعته، اللهم إلا إذا تصرف فيه المترجم فقربه من شعور قومه أو كان الشعور الذي يترجمه مشتركاً بين الأمتين»[54]. ولم تكن محاكاة الشعر الغربي سوى تقليد عند الزهاوي يناظره محاكاة الشعر العربي القديم، وإذا كان تباين الشعر العربي عن الشعور الغربي مدعاة للقول بتقليدية الشعر الذي ينسج على غرار ما يفعله الغربيون، فإنَّ الشعور القديم والشعور العصري يمثلان الفارق الأساسي الذي يميز بين التجديد والتقليد في الشعر العربي فالتجديد «أن ينظم الشاعر عن شعور عصري صادق يختلج في نفسه لا عن تقليد»[55] ويقترن بالشعور أمران آخران يحددان طبيعة التجديد في الشعر العربي، أولهما: أن يكون الشعر العربي - إضافة إلى كونه مشبعاً

بالعصرية - له تأثير في شعور الآخرين[56] وثانيهما: أن يكون الشعور العصري متميزاً باتساع معارف أهله، وهو بخلاف الشعور العربي القديم الذي يتسم بضيق معارف أصحابه[57].

ويضفي جميل صدقي الزهاوي على نزعته التجديدية أبعاداً شكلية فهو يفسح المجال رحباً للتجديد في الجانب الشكلي للقصيدة، من حيث الوزن والقافية، إذ يجيز للشاعر أن ينظم على أي وزن شاء، سواء أكان من أوزان الخليل أم غيرها[58] كما لا يمانع الزهاوي في «تغيير القافية بعد كل بضعة أبيات من القصيدة عند الانتقال من فصل إلى آخر لا دفعاً لملل السامع من سماع القافية في كل بيت كما يدعي بعضهم... بل إراحة الشاعر من كد الذهن لوجدانها، فإنَّ الإتيان بها متمكنة ليس في قدرة كل شاعر»[59]. إن الزهاوي بدعوته هذه يرى «أنَّ الالتزام بالقافية الموحدة، وضرورة الالتزام بحركة الروي من ضمة أو كسرة أو فتحة، أمر ضار بالشعر العربي، لأنه يؤدي إلى أن يصرف الأدباء أذهانهم إلى القافية وينشغلوا بها عن مشاعرهم»[60].

ويؤكد الزهاوي في مواطن عديدة عدم إصراره على التزام القافية وهو يتباهى بأنه أول من نبذها، وأشار إلى أنه أكد هذا في مقالة له نشرت قبل إعداد الدستور العثماني بسنوات، ويؤكد فيها عدم تحجره وجموده على الأوزان الشعرية المعروفة، وعدم إصراره على الالتزام بالقافية، ولكنه يصر على الالتزام «بالمحافظة على الجزالة العربية والأسلوب والشعور العربيين لنبقى عرباً، وأن لا نزخرف الشعر بما لا طائل تحته فنزعم أنا جددناه وبعد ذلك سواء علينا أبقينا على ولائنا للقافية أو وأدناها»[61] ويؤمن الزهاوي بالتغيير المرحلي، فهو لا يرى ترك القافية مرة واحدة، ويرجع ذلك إلى الذوق الأوروبي الذي اعتاد القافية لمئات السنين «إن الذوق العربي يستقبح اليوم تعطيل أرجل غانية الشعر من

خلاخيل القافية مرة واحدة، وقد ألفها منذ أكثر من ألف وخمسمائة سنة، وعندي أن خير طريق للخلاص من عبثها هو أن يحافظ الشاعر في قصيدته على البحر سواء أكان من بحور الشعر القديمة أم الجديدة، وأن ينتقل بعد كل بضعة أبيات إلى روي جديد فإنَّ القصيدة لا تخلو من مطالب مختلفة مع مناسبة بعضها لبعض فيجعل لكل مطلب روياً»[62].

وقد قاد هذا إلى الدعوة إلى الشعر المرسل الذي يتخلص من قيد القافية مع التزامه بقيد الوزن، وهي دعوة ليست جديدة فقد تأثر فيها الزهاوي بالتصورات الشائعة التي كان يبثها السوريون واللبنانيون إضافة إلى الحركة التجديدية[63].

وعلى الرغم من دعاوى التجديد التي يصدح بها الزهاوي فإنه لايزال ينهل من التراث النقدي، ويكرر أفكار النقاد العرب القدامى، وبخاصة في صنعة الشعر، ويؤدي الزهاوي دوراً تعليمياً فهو يرى أن «أحسن طريقة لتعليم النظم هو أن يلقي المعلم البيت الجيد من الشعر على المبتدئين منثوراً، ويطلب منهم أن ينظموه بعد أن يعين لهم الوزن والقافية، ثم ينظر فيما نظموه ويظهر لهم خطيئاتهم وضعف تراكيبهم، ثم يريهم البيت منظوماً كما هو في الأصل، فإنهم يتعلمون مع الوقت صوغ الألفاظ والأداء الصحيح عن المعنى المراد نظماً بعد أن يكونوا قد عرفوا قواعد العربية»[64].

وهذا النص على طوله تكرار على نحو من الأنحاء لمقولات ابن طباطبا العلوي الذي يؤكد الفصل بين اللفظ والمعنى من ناحية ويفصل من ناحية أخرى بين التخطيط والتنفيذ يقول ابن طباطبا «فإذا أرادا الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً واعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه»[65].

ولم يقتصر الأمر على بناء القصيدية فحسب بل تجاوزها إلى تكرار أفكار ابن طباطبا في أثناء تحدثه عن القافية، إذ يرى أنه من الأفضل «أن يلاحظ الشاعر المعنى أولاً وينتقي له كلمة الروي فإن لم يجدها انتقل إلى غير ذلك من المعنى مما يناسب الغرض، ويتحرى له كلمة الروي»(66) وهو تفكير لا يتجاوز مفاهيم التراث النقدي.

- 4 -

والشيخ محمد الخضر حسين «1875-1958» واحد من أبرز النقاد الإحيائيين، وهو شأنه شأن أضرابه يقع تحت تأثير المقولات التراثية التي ترى الأشياء مكونة غالباً من ثنائيات: روح وجسد، ولفظ ومعنى، وأصل وفرع، ولذلك فإنّ تعريفه للشعر ينحو المنحى ذاته، إذ يعقد مقارنة بين الإنسان والشعر، ولذا فهو يؤكد بعدين لكل منهما، فكما أنّ للإنسان بعداً حسياً شكلياً خارجياً يتبدى في أنه «حيوان بادي البشرة منتصب القامة» كذلك الشعر يتحدد في مظاهره الخارجية بوصفه كلاماً موزوناً مقفى، غير أنّ جوهر الإنسان يكمن في ناطقيته، تماماً كما أنّ جوهر الشعر يتمثل في تخييله، «فالروح التي يعد بها الكلام المنظوم في قبيل الشعر إنما هي التشابه والاستعارات والأمثال وغيرها من التصرفات التي يدخل لها الشاعر من باب التخييل، وليس الوزن سوى خاصية من خواص اللفظ المنظور إليها في مفهوم الشعر بحيث لا يسميه العرب شعراً إلا عند تحققه، وإطلاق الشعر على الكلام الموزون إذا خلا من معنى تستطرفه النفس، لا يصح إلا كما يصح أنْ تسمى جثة الميت إنساناً أو تمثال الحيوان المفترس أسداً»(67).

ولما كانت ماهية الشعر تنحصر في كيفية التخييل أفرد الشيخ محمد الخضر حسين له كتابه «الخيال في الشعر العربي» الذي يعد أقدم كتاب ألف بهذه الكيفية في مطلع هذا القرن، 1922م. إن هذا الكتاب له

أهميته البالغة لأنه يحدد الأسس الجمالية للمدرسة الإحيائية، ويؤكد في الوقت نفسه أهمية الخيال ودوره، إذ الشائع أن العناية البالغة بالخيال لم يكن لها حضور إلا مع المدرسة الرومانسية، غير أن هذا الكتاب يثير أهمية الخيال بوصفها مفهوماً تأسيسياً جوهرياً في النظريتين النقدية والإبداعية على السواء.

ويتابع الشيخ محمد الخضر حسين المقولات التراثية البلاغية - وبخاصة عند الشيخ عبدالقاهر الجرجاني[68] - التي تقسم التصرف في المعاني إلى تحقيقية وتخييلية، فالمعنى الحقيقي «ما يشهد له العقل بالاستقامة... والتخييلي هو الذي يرده العقل، ويقضي بعدم انطباقه على الواقع، أما علي البديهة.... أو بعد نظر قليل»[69]، ويشتهد لذلك بقول الشاعر:

لو لم تكن نية الجوزاء خدمته   لما رأيت عليها عقد منتطق

مؤكداً أن الكواكب لا تنوي ولا تخدم ولا تنطق، ويشتهد بقول الشاعر:

لا تنكري عطل الكريم من الغني   فالسيل حرب للمكان العالي

وفي هذا البيت من التخيل يقتضي تأملاً لمعرفة أن السبب في عدم استقرار الماء كونه سائلاً وأن الدراهم والدنانير على الرغم من أنها لا تملك، تلك الخاصية تنصب من يد الكريم إلى من كانوا أدنى منه منزلة. ويخلص من ذلك إلى أنَّ مجرد الاستعارة عندهم لا يدخل في قسم التخييل، وقد صرح عبدالقاهر الجرجاني بهذا في كتاب أسرار البلاغة ناظراً إلى «أنَّ المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة حتى يكون الكلام مما ينبو عنه العقل، وإنما يعمد إلى إثبات شبه بين أمرين في صفة، والتشابه من المعاني التي لا ينازع العقل في صحتها»[70].

ولم يقتصر تأمل الشيخ محمد الخضر حسين على مقولات البلاغيين، بل أخذ يطوف في تصورات الفلاسفة، وأخذ يمايز بين المخيلة والمفكرة، ويرى أنهما اسمان لقوة واحدة تتصرف بالمعلومات بالتفصيل والتركيب والترتيب، ولقد تغير اسمها بتغير الحال، فإن لم تخرج عن دائرة العقل وكان زمامها يقع تحت طائلته تسمى المفكرة، وإن «تصرفت بوجه لا يطابق النظر الصحيح»[71] تسمى المخيلة. وهي عنده «قوة تتصرف في المعاني لتنزع منها صوراً بديعة. وهذه القوة إنما تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها عن طريق الحس أو الوجدان، وليس في إمكانها أن تبدع شيئاً من عناصر لم يتقدم للمتخيل معرفتها»[72].

إن الشيخ محمد الخضر حسين يتابع الفلاسفة المسلمين في أثناء تمييزهم بين مستويات الإدراك المختلفة، فالإدراك الحسي يقتضي وجود المحسوس والحاسة معاً، كي يتم إدراكه، وتمثله، فإن اختفى المحسوس أو تعطلت الحاسة لا يمكن أن يتم الإدراك الحسي، أما الإدراك التخيلي فإنه قادر على استعادة صور المحسوسات مع غيبة وجودها المادي، ولكنه ليس بقادر أن ينتزعها تماماً من خصائصها المادية. وهذا ما قصده بعبارته «وليس في إمكانها - المخيلة - أن تبدع شيئاً من عناصر لم يتقدم للمتخيل معرفتها»[73] مع الأخذ بنظر الاعتبار أن المخيلة قادرة على خلق صور لم يسبق للمتخيل رؤيتها، لأنها قادرة على الإعادة والصياغة والترتيب.

إن المخيلة تقع في منطقة وسطى بين الحس والعقل، لأنها تصوغ الصور الحسية التي تتلقاها النفس وتعيد تركيبها وتفصيلها، مع غيبة وجودها المادي، وهي بذلك تمتلك حرية أكثر من حيث القدرة على التركيب، ومن حيث اختفاء الوجود المادي، لأن الإدراك الحسي يقتضي وجود المحسوس والحاسة، ولا يتحقق باختفاء أحدهما، ولا يشترط ذلك

في المخيلة التي تستعيد صور المحسوسات باختفاء الحاسة والوجود المادي للمحسوس. إن المخيلة في هذا السياق «قوة تتصرف في المعاني لتنتزع منها صوراً بديعة» ويكاد ينحصر دور المخيلة عند الشيخ محمد الخضر حسين بالتمثيل والاستعارة لأنها «من عمل هذه القوة باتفاق علماء النفس»[74].

إن ترتيب الصور وتركيبها يعتمد على قوة الذاكرة، أي القدرة على تداعي الصور والمعاني واستحضارها في الذهن، وتعمد المخيلة إلى استعراض الصور المختلفة ثم «تستخلص منها ما يلائم الغرض، وتطرح ما زاد على ذلك، فتفصل الخاطرات عن أزمنتها أو ما يتصل بها مما لا يتعلق به القصد من التخييل، ثم تتصرف في تلك العناصر بمثل التكبير أو التصغير وتأليف بعضها إلى بعض حتى تظهر في شكل جديد»[75].

أنواع تداعي المعاني والصور:

يرجع الشيخ محمد الخضر حسين تداعي المعاني واستحضار الصور إلى ثلاثة أنواع[76]:

- الاقتران والمقصود به: «اقتران المعنيين في الذهن حيث يكون تعلقهما أو إحساسهما في وقت واحد أو على التعاقب»[77].
- التباين، ويعني أن يبعث على تلاحق المعاني في الذاكرة «فمن تصور الشجاعة خطر له معنى الجبن، ومن مرت على باله الصداقة انساق إليه معنى العداوة»[78].
- التشابه أي «أن يكون بين المعنيين تماثل في بعض أمور خاصة كمن يرى الرجل المقدام فيتصور الأسد، ويسمع الألفاظ البليغة قد تبرجت في أسلوب محكم فيذكر الدرر المتناسقة في أسلاكها»[79].

ويتأثر تداعي المعاني والصور وفقاً لمؤثرين: أحدهما خارجي يتصل بالبيئة التي يعيشها الإنسان، ولذلك تتفاوت الصور المختزنة في الذهن، ويؤثر في كيفية استرجاعها ولذلك تتوالى على «خاطر الناشئ في النعيم والترف ما لا يتوالى على خاطر الناشئ في حال عسرة وبؤس، ويحضر في نفس من شب في الحاضرة ما لا يحضر في نفس الناشئ في البادية، وينساق إلى خيال الناشئ في شمال المعمورة ما لا يدخل في خيال الناشئ في جنوبها، فالمقيم في شمال أوروبا مثلاً يذكر الشتاء فتقارنه صور الثلج، وليس بينهما في ذهن المقيم بالجنوب اقتران واتصال لقلة مشاهدته للثلج أو عدم وقوع نظره عليه طول حياته»[80].

وتدخل في هذا السياق قدرة الأديب على الإبداع بسبب تنوع البيئة التي يعيشها ومدى تعقدها وتشابك صورها، ولذلك نجد تفاوتاً واضحاً بين أديب يعيش في بيئة المدينة، وأديب يعيش في البادية أو القرية لأن «امتلاء حافظة الشاعر من المناظر المختلفة والصور التي لا تدخل تحت حصر، تجعله أغزر مادة، حتى إذا عرض له معنى اقتضى الحال إيراده في طريقة الخيال لا يعوزه متى التفت إلى حافظته أن يلاقيه منها ما يساعده على العمل بسهولة، ثم إن لغزارة مادته وسعة مجاله تكون مخيلته أكثر عملاً في إنشاء المعاني وإبداعها»[81] وثاني المؤثرين داخلي يتصل باختلاف الفوارق الفردية بين الأشخاص «إنَّ الدواعي والعواطف النفسية لها مدخل في تجاذب المعاني واسترسالها على الخيال، فالطمع أو الحاجة أو الرهبة مثلاً تستدعي المعاني العائدة إلى المديح أو الاستعطاف، والغرام يستدعي المعاني الغزلية، والكآبة والأسف يستدعيان معاني الرثاء أو الشكوى»[82].

ويتعرض هنا لخاصية متميزة هي «حرية الخيال» فالخيال الذي «يسخره صاحبه في كل غرض، ويطلق له العنان في كل حلبة، يكون أبعد

مرمى، وأحكم صنعاً من خيال الشاعر الذي حصرته السياسة في دائرة ورسمت له خطة لا يفوتها»[83].

أنواع التخييل:

وينقسم التخييل بحسب الكيفية التي يتم بها، فإن كانت المخيلة تستدعي الصورة والمعاني ثم «تنتخب منها ما يناسب الغرض»[84] فإن هذا هو التخييل التحضيري، وليست له أهمية في الإبداع، لأنه لا يتجاوز استحضار الصور. أما التخييل الإبداعي فإنه يتجاوز عملية الاستحضار إلى التصرف بالتأليف، وتنتظم منه صورة مستظرفة، وتتجلى ملامحه عند الشيخ محمد الخضر حسين بالتشبيه والاستعارة[85].

ويميل الشيخ محمد الخضر حسين إلى أن تكون صور الخيال متشابكة ومتقاطعة، وتتبدى فيها الغموض، وتكثر فيها تداخل العناصر المتعددة فالشاعر الذي «يتخيل الكواكب أزهاراً باسمة في روضة ناضرة دون مزية من يقول:

وضوء الشهب فوق الليل باد كأطراف الأسنة في الدروع

فإن المشابهة بين الكواكب والأزهار لا تغيب عن كثير من الناس، أما التشابه بين النجوم وبين أطراف الأسنة اللامعة عند نفوذها في الدروع لا يحوم عليها إلا خيال بارع»[86] كما أن الخيال الذي يبني صوره على مراعاة ثلاث صور أو معان «أرجح وزناً وأنفس قيمة من الصورة التي تبنى على رعاية معنيين، فمن الشعراء من يصور لك الرمح شهاباً ثاقباً، فهل يحق لك أن تساويه بمن يخيله لك ورؤوس الأعداء منصوبة على طرفه بالغصن يوم يكون مكللاً بالثمار؟ كما قال ابن عمار يخاطب المعتصم صاحب المرية:

أثمرت رمحك من رؤوس كماتهم لما رأيت الغصن يعشق مثمرا »[87]

وظيفة التخييل:

وإذا كانت وظيفة الشاعر الإبانة عن المعاني والدلالات فإن إيصال المعاني يتم مرة مع النفور من صياغة الألفاظ، ويتم مرة بالإقبال عليها والارتياح لها، ومن هنا يتأتى دور التخييل، لأنه قادر على «تحريك نفس السامع لتلقي المعنى بارتياح له وإقبال عليه، ولو كان من قبيل الحديث المألوف أو المعلوم بالبداهة»[88] ويستشهد لذلك بالأبيات الشعرية التي أثارت جدلاً في تراثنا النقدي وهي:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهاري رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

واختلف النقاد بشأنها، إذ قلل ابن قتيبة من أهميتها وقيمتها بقوله «هذه الألفاظ كما نرى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع وإن نظرت إلى ما تحتها من المعاني وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا الحديث، وسارت المطي في الأبطح»[89] ويعارض محمد الخضر حسين ابن قتيبة فيقول «فالمعنى الذي صيغ البيت لتأديته لا يتعدى قولك أخذنا نتناوب الحديث والإبل تسير مسرعة في الأباطح، وهذا كما رأيته معنى مبذول وحديث لا يختص به عابر سبيل دون آخر، ولولا أن الشاعر أورده في هذه الصورة التي خيلت إليك بطاحاً تتدفق بسيل من أعناق المطايا، لم ينل عندك هذا الموقع من الحظوة والاستحسان»[90].

وأخطر من هذه حين يكون المعنى مما يدفع النفس إلى النفور أصلاً غير أن «صناعة التخييل تبقي له أثراً لذيذاً في النفس فتأتيها اللذة من ناحية غير الناحية التي يجيء منها النفور»[91] وأن التخييل يلذ للنفس لأنه يكسو المعاني أردية جديدة غير التي ألفها المتلقي واعتاد سماعها، ومن ثم تمكن الشاعر من صوغ المعنى بصورة أفضل بحيث يتمكن المتلقي بصورة أقوى وأسرع ويترك في نفسه أثراً وارتياحاً[92].

ومن الجدير بالذكر أن الشيخ محمد الخضر حسين يميز بين المعاني المعروفة للمتلقي من ناحية، والتي تمكن الأديب من إيصالها فأحدثت فيه متعة ولذة وتعجباً من ناحية أخرى، أما المعاني الجديدة والأحوال المجهولة، فإن الأديب ويجعلها من خلال التخييل «تحدث في النفس لذة زائدة عن لذة العلم بأصل المعنى»[93].

ويميز الشيخ محمد الخضر حسين بين الصورة البسيطة أو القول الصريح في الأداء والتعبير، وهي تدل على أن للمعاني التي يريد الإنسان توصيلها صوراً أصلية تراها مرتسمة في الذهن، ويدرك المتلقي أنه بالإمكان التعبير عن هذه الصورة بأنماط أخرى متعددة، غير أن المتكلم عمد إلى هذه الصورة البسيطة أو القول الصريح[94].

أما النمط الآخر من الصورة فهو الصورة الخيالية غريبة عن المعنى المراد، وهي التي يتميز بها الأدباء الذين يقدرون على عرض المعنى الواحد في صور خيالية متعددة، ويؤكد الشيخ محمد الخضر حسين ثبات المعاني واختلاف الصور المعبرة عنه، وهو بهذا ينهل تصوراته من التراث النقدي، الذي يجعل المعنى متقدماً وثابتاً، واللفظ لاحقاً ومتأخراً، وأن بإمكان الأديب التعبير عن المعنى الواحد بأساليب مختلفة، غير أن الشيخ محمد الخضر حسين يرى أن هناك تعابير صريحة أو صوراً بسيطة تعبر عن هذا المعنى الثابت، وأن تكرارها يبعث السأم لدى المتلقي لأن الصور البسيطة

أو التعابير الصريحة لم توافِ المتلقي «بصورة غريبة تخيل بها أنك تعبر عن معنى غير ما ألقيته عليها أولاً»[95] أما النمط الإبداعي فإن المتلقي يجد «عند كل صورة داعية لذة»[96].

وعلى الرغم من هذا كله فإن محمد الخضر حسين يعي أهمية التغاير في التراكيب حتى في الصور البسيطة أو التعابير الصريحة، وأن التغاير في التراكيب ومدى ما تشتمل عليه من معان هو الذي يجعلها متفاوتة في تحديد قيمتها البلاغية. إن هذه العبارات الصريحة تبقى متخلفة في القيمة الفنية عن العبارات الخيالية لأنها «لا تهيج في نفس السامع هزة الطرب التي تثيرها العبارات الخيالية»[97].

هوامش البحث

1) المشجرات: نوع من القصائد تكتب بطريقة معينة، بحيث يكتب البيت الأصلي في الجذع أو الغصن، وكل كلمة منه تشكل مع ما في الورقة بيتاً فرعياً، مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 367، ولمزيد من التفصيل ينظر: محمد مسعود جبران، أحمد الفقيه حسن، «الجد» وما تبقى من آثاره، ص 216. وينظر، علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص 81.

2) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. وعلي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق. وأحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، وجابر عصفور، المرايا المتجاورة، وكريم الوائلي، المواقف النقدية، وغيرها.

3) إبراهيم عبدالرحمن، الأدب المقارن، ص 22.

4) حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، 467/2.

5) نفسه، وينظر: ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، 502/1.

6) حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، 468/2.

7) نفسه.

8) علي بن عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 15-16.

9) حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، 474/2.

10) معروف الرصافي، الشعر، مقال نشر في كتاب «سحر الشعر» جمع رفائيل بطي، ص 86.

11) نفسه، ص 85.

12) نفسه.

13) جابر عصفور، المرايا المتجاورة، ص 37.

14) نفسه.

15) معروف الرصافي، الشعر، ص 85.

16) أرسطوطاليس، فن الشعر، ص 18.

17) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 391.

18) معروف الرصافي، الشعر، ص 85.

19) نفسه، ص 88-89.

20) نفسه، ص 89.

21) نفسه، ص 92.

22) نفسه، ص 92.

23) نفسه، ص 93.

24) نفسه، ص 94.

25) محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ص 3.

26) نجيب افندي الحداد، مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي، أعيد نشر المقال في مجلة فصول، العدد الثاني، 1984.

27) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني، الديوان، ص 20.

28) أحمد شوقي، ديوان أحمد شوقي، ص 42.

29) صلاح عبدالصبور، أحلام الفارس القديم، ص 28.

30) أبو أحمد الرازي. الزينة 83/1، وينظر حديثاً مفصلاً عن ذلك: كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص 287 وما بعدها. وينظر أيضاً قول ابن رشيق القيرواني «سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لم يشعره به غيره» العمدة 114/1.

31) جبر ضومط، كتاب فلسفة البلاغة، ص 121.

32) نفسه، ص 121.

33) نفسه، ص 125.

34) نفسه، ص 118.

35) نفسه، ص 125.

36) نفسه، ص 126.

37) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، مقال ضمن كتاب «سحر الشعر» جمع روفائيل بطي، ص 49.

38) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 17-18، ويقول الزهاوي: إن الشاعر يتألم «فيحول شعوره بآلامه إلى ألفاظ موسيقية يحتج بها على الطبيعة إلى أبنائها» وقوله «إن الشعر ليس بتسبيح الآلات بل هو تسبيح الأرواح والأرواح تختلف في الشعوب» ويؤكد الزهاوي أن الشعر «هو الكلام الموسيقي الكبير.. فلا يعد اليوم كل كلام موزون شعراً بل الشعر هو الكلام البليغ الذي له مع الوزن نصيب من شعور قائله»، ينظر: عبدالرزاق الهلالي، مقدمة ديوان الزهاوي، 1/ ل ل – م م. وينظر: عباس توفيق، نقد اشعر الحديث في العراق، ص 24.

39) علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص 102.

40) أفلاطون محاورة «أيون»، ص 38.

41) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 27.

42) نفسه.

43) جميل صدقي الزهاوي، «كلمة» مقدمة ديوانه «الأوشال»، ديوان الزهاوي، ص 428.

44) جميل صدقي الزهاوي، «كلمة الشعر» مقدمة ديوانه «اللباب» ينظر النص: داود سلوم، أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي، دراسة ونصوص، ص 307.

45) نقلاً عن «علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص 103.

46) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 70.

47) لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، ص 60.

48) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 25.

49) نفسه، ص 71.

50) نفسه، ص 52.

51) نفسه، ص 70.

52) نفسه، ص 29.

53) نفسه، ص 40.

54) جميل صدقي الزهاوي، نزعتي في الشعر، مقدمة ديوان الزهاوي، ص 5.

55) جميل صدقي الزهاوي، «كلمة» مقدمة ديوانه «الأوشال»، ديوان الزهاوي ص 428.

56) جميل صدقي الزهاوي، «كلمة في الشعر»، مقدمة ديوانه «اللباب» ينظر النص في: داود سلوم، أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي، دراسة ونصوص، ص 307.

57) نفسه.

58) جميل صدقي الزهاوي، نزعتي في الشعر، مقدمة ديوان الزهاوي، ص 4.

59) نفسه.

60) عباس توفيق، نقد الشعر العربي الحديث في العراق، ص 222-223.

61) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 57.

62) نفسه.

63) ينظر: عباس توفيق، نقد الشعر العربي الحديث في العراق، ص 224، وينظر: داود سلوم، أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي، ص 127.

64) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 64-65.

65) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 43.

66) جميل صدقي الزهاوي، الشعر، ص 69.

67) محمد الخضر حسين، الخيال في الشعر العربي، ص 56.

68) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 231، وينظر، عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 169، وما بعدها.

69) محمد الخضر حسين، الخيال الشعري عند العرب، ص 59-60.

70) نفسه، ص 61.

71) نفسه، ص 62.

72) نفسه، ص 65.

73) نفسه.

74) نفسه، ص 64.

75) نفسه، ص 66-67.

76) نفسه، ص 68.

77) نفسه.

78) نفسه، ص 70.

79) نفسه.

80) نفسه، ص 72.

81) نفسه، ص 97.

82) نفسه، ص 71.

83) نفسه، ص 98.

84) نفسه، ص 73.

85) نفسه، ص 76.

86) نفسه، ص 102.

87) نفسه، ص 103.

88) نفسه، ص 130.

89) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1 :66-67، وقد عارض ابن قتيبة كثيرون، نخص من أولئك ابن جني، ينظر: كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص 80 وما بعدها.

90) محمد الخضر حسين، الخيال في الشعر العربي، ص 130.

91) نفسه.

92) نفسه، ص 131.

93) نفسه.

94) نفسه، ص 132.

95) نفسه.

96) نفسه.

97) نفسه، ص 133.

مصادر البحث



إبراهيم عبدالرحمن:

- الأدب المقارن، مكتبة الشباب، القاهرة، 1876.

أحمد شوقي:

- ديوان أحمد شوقي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

إحسان عباس:

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1981.

أرسطو:

- فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة، وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

أفلاطون:

- محاورة «أيون» ترجمة صقر خفاجة، ومراجعة سهير القلماوي، مكتبة النهضة، القاهرة، 1956.

ألفت كمال الروبي:

- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، 1983.

جابر عصفور:

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980.
- المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.

جبر ضومط:

- فلسفة البلاغة، المطبعة العثمانية، بعبدا، 1898.

الجرجاني «علي بن عبدالعزيز»:

- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1966.

ابن جني «أبو الفتح»:

- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952-1956.

حسين المرصفي:

- الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، مصر، 1292هـ.

ابن خلدون:

- تاريخ ابن خلدون، مؤسسة جمال، بيروت، د.ت.

داود سلوم:

- أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي، دراسة ونصوص، معهد البحوث والدراسات العربية، بغداد، 1984.

ديتشس «ديفد»:

- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967.

الرازي «أحمد بن حمدان»:

- الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني، دار الكتاب العربي بمصر، 1957م.

ابن رشيق القيرواني:

● العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، 1972م.

رفائيل بطي:

● سحر الشعر، المطبعة الرحمانية، مصر، 1922.

روحي الخالدي:

● تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو، مطبعة الهلال، الفجالة، مصر، 1912.

ريتشاردز. آ:

● العلم والشعر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

● مبادئ النقد العربي، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1963.

صلاح عبدالصبور:

● أحلام الفارس القديم، دار الشروق، بيروت، 1986.

ابن طباطبا العلوي:

● عيار الشعر، تحقيق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1984.

عاطف جودة نصر:

● الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

عباس توفيق:

● نقد الشعر العربي الحديث في العراق، دار الرسالة، بغداد، 1978.

عبدالقاهر الجرجاني:

● أسرار البلاغة، صححه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981.

● دلائل الإعجاز، تحقيقك محمد رضوان الداية، وفايز الداية، مكتبة دمشق، 1984.

علي عباس علوان:

● تطور الشعر العربي الحديث في العراق، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1975.

عمر الدسوقي:

● في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

ابن قتيبة «عبدالله بن مسلم»:

● الشعر والشعراء، تحقيق محمد أحمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1982م.

قدامة بن جعفر:

● نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

قسطاكي الحمصي:

● منهل الوارد في علم الانتقاد، مطبعة الأخبار، الفجالة، مصر، 1907.

كريم الوائلي:

● الخطاب النقدي عند المعتزلة، مصر العربية للنشر، القاهرة، 1997.

● المواقف النقدية بين الذات والموضوع، دار العربي، مصر، 1986.

لويس عوض:

● دراسات في النقد والأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، 1963.

مجدي وهبة وكامل المهندس:

● معجم المصطلحات العربية، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

محمد غنيمي هلال:

● النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1984.

محمد مسعود جبران:

● أحمد الفقيه حسن «الجد» وما تبقى من آثاره، مطابع الثورة العربية، ليبيا، 1988.

محمد مندور:

● النقد والنقاد المعاصرون، دار القلم، بيروت، د.ت.

محمود الربيعي:

- في نقد الشعر، دار المعارف، مصر.

محمود سامي البارودي:

- ديوان البارودي، تحقيق: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1953.

نجيب أفندي حداد:

- مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي، أعيد نشر المقال في مجلة فصول، العدد الثاني، 1984.



بدأ تشكيل النص الشعري العربي من الخط، وجاء الخط من الكتابة، فالتبس الأمر بين الكتابة والتشكيل.

سياق هذا البحث

عادت الرغبة إلى الكتابة في موضوع «بلاغة المكتوب» بعد تناول إرهاصاتها في الشعر القديم في مناسبة سابقة، بعد العهد بها[1]. وكان ذلك نتيجة حوافز متعددة نزلت دفعة واحدة.

فقد كان المتن الشعري للمنصف المزغني (6 دواوين) من بين المتون الشعرية التي فحصتها مع طلبة الدراسات العليا في الموسم الجامعي 2002 -2003. كان اهتمامي موجهاً إلى التفاعل بين الامتداد السردي والرجوع التقطيعي الإيقاعي لمطولات الشاعر[2]، خاصة قوس الرياح. غير أن عنصر الإخراج التشكيلي أثار الانتباه بحضوره في جميع الدواوين، من جهة، وتشغيله لأكثر الإمكانيات التخطيطية والتصويرية الممكنة، من جهة ثانية. وقد عزمت على اتخاذه نموذجاً لدراسة من هذا القبيل حين تسعف الظروف. لم يتأخر ذلك طويلاً إذ توصلت، بعده مباشرة، بدعوة من جمعية الطلبة الباحثين بمراكش للمشاركة في أيام دراسية حول الكتابة بشتى مفاهيمها. وفي قمة هذا الاهتمام وقع بين يدي عدد من مجلة **علامات** السعودية فأثار انتباهي من بين عناوينه مقال يقتحم الموضوع مباشرة بعنوان مباشر (غاب عني الآن). قرأته باهتمام شديد، واستفدت منه فائدة واحدة، وهي أن الموضوع في حاجة إلى مناقشة

من خلال اقتراح خطة ترصد المنجز من الشعر، وتراعي المفاهيم الكبرى لمعني الكتابية والشفوية والتشكيل والتخطيط، وما يتصل بذلك من إشكالات. بل زاد تأكدي من هذه الحاجة عندما توصلت، في نفس السياق، بأطروحة لنيل الدكتوراه من كلية اللغة بمراكش تخوض في نفس الموضوع تحت عنوان: صنعة الشكل في التراث الشعري المغربي، فبرغم الجهد المشكور الذي بذله صاحبها، والباب الذي فتحه، والمتن الذي أعده وقدمه مما سيفيد الدارسين بعده، فقد أظهر الحاجة إلى تدقيق مفهوم الكتابية وحدود التشكيل الشعري، ويتكامل هذا العمل مع عمل سابق أنجزه المرحوم محمد الماكري، برسم نيل دبلوم الدراسات العليا، تحت عنوان: الشكل والخطاب، تناول فيه تجربة الشعر المغربي الحديث في مجال تشكيل الشعر.

تمهيد: وظائف الكتابة

بقطع النظر عن الأسبقيات التي تشغل اللسانيين والأنطروبولوجيين والشعريين، كل على حدة، فإن الكتابة تمارس ثلاث وظائف أساسية:

1 - الوظيفة التمثيلية، أو وظيفة تمثيل المسموع، وهي الوظيفة الأولية التي اهتم بها اللسانيون، وحصروا فيها أحياناً وظيفة الكتابة، فكانوا بذلك محل نقد من الأنثروبولوجيين، كما سيأتي. وهي لا تهمنا في حد ذاته، ولذلك لن تقف عندها.

2 - الوظيفة التثبيتية، أو وظيفة التثبيت من أجل النظر والتأمل. وهي المقصودة حين الحديث عن المقابلة بين «الكتابية» و«الشفوية» باعتبارهما مرحلتين في التطور الذهني والحضاري للأمم. وهذه الوظيفة مهمة في تفسير تطور الأشكال الأدبية، وذلك باعتبار الأدب جزءاً من البنية الحضارية للأمم. وقد استفدنا من هذه الوظيفة

في تفسير التطور الذي عرفته الأشكال الأدبية بين العصرين القديم (الجاهلي)، والمحدث (العباسي)، كما سيأتي.

3 - الوظيفة التشكيلية، أي إعطاء شكل بصري دال. وهي مركز الاهتمام في هذا البحث. وهنا يمتد الخط نحو الصورة، يصبح مظهره هو مجال الخصوصية، ويدخل الفضاء البصري في حوار مع الفضاء الدلالي اللساني (أي ما يفهم من تراكيب الألفاظ). وبذلك يلتقي الخط والرسم والصورة في فتح أفق للشعر يتسع ويضيق حسب مراحل تطور الأدب.

لا شك أن هناك تداخلاً بين هذه الوظائف في مستوى النظر، ولا شك أن واحدة منها تؤدي إلى الأخرى صعوداً، حيث الالتقاء عند مفهوم ملتبس يتسع له لفظ "النظر" بمعنى التأمل، من جهة، والإبصار الحسي، من جهة ثانية. غير أن الانتقال إلى مجال الممارسة الشعرية يقتضي ضرورة الفصل بين المفهومين: النظر في معناه التأملي، وهو الذي يرتبط بالوظيفة التثبيتية، والنظر في معناه البصري، وهو الذي يرتبط بالوظيفة التشكيلية.

وربما صعب على القارئ غير المعاني لهذه الإشكاليات فهم المقصود بالتداخل هنا، ولذلك نبادر بضرب مثل من الممارسة الشعرية القديمة نسبياً. نضرب مثلاً بظاهرة التفريع، أو تشعيب النص. والمقصود بالتفريع والتشعيب إنتاج أبيات انطلاقاً من كلمات من بيت مركزي، أو إنتاج بدائل لأجزاء منه؛ قد تكون كلمة أو أكثر. نأخذ هنا مثال بدائل الكلمة حيث يستحضر الشاعر عدة احتمالات من محور الاختيار (L'axe paradigmatique)، في مواقع من محور التركيب (L'axe syntagmatique)، حسب تصور ياكوبصون. لنختبر ذلك معاً في البيت التالي ،وهو يقف منتصباً على ورقة كاملة من قصيدة مطولة لحمدون بلحاج (الملحق 1):

جلت *فلقا* لما أماطت بكفها براقع قد غطت بحمرتها *فجرا*

فقد كشف لنا الشاعر عن أربعة احتمالات إبدالية بالنسبة لكلمة «فلقاً»، وهي: غسقاً، نسقاً، شفقاً، حرقاً. وهي احتمالات مقبولة دلالياً وتحتفظ بالمتطلبات الصوتية التوازنية للبيت. «فجراً» فاقترح لها أربعة بدائل بنفس الشروط، وهي: شعراً، زهراً، بدراً، شراباً، يمكن تحقيق شيء من هذا عن طريق الترديد الغنائي، غير أن الإمكانيات الكتابية تتنوع وتتشعب بدرجة تتجاوز الإمكانيات الترديدية بل وتجافيها أحياناً، وذلك إرضاء لمطلب جديد هو مطلب التشكيل المعتمد ابتداءً وعن قصد. فالشاعر فرع هنا من إنتاج مشهد بصري هو صورة النخلة، النخلة محاطة من الأسفل بأبنائها المتفرعين من جذرها، ومتوجة بسعفها المتفرع في أعلاها، مطولاً بتكرار محيط الجذر. وتزيد الصورة تعقيداً كما أشير سابقاً حين يتعلق الأمر بإنتاج شجرة كثيرة الأغصان والفروع، فتتعدد بذلك المآخذ (أو المداخل) الإبدالية (الملحق 2).

بعد هذا البيان نجد أنفسنا مضطرين لشيء من الاستطراد قصد بيان طبيعة هذه العملية وحدودها. فلا شك أن عملية الاستبدال تحيل على أحد أسرار العملية النقدية؛ فكفاءة الخطيب والشاعر كامنة في القدرة علي استحضار أكثر ما يمكن من الاختيارات الممكنة حال إنشاء الخطاب. حيث يختار الأول أكثرها استبعاداً للبدائل ويختار الثاني أكثرها استحضاراً لها، أي يختار الأول أكثرها دقة ويختار الثاني أكثرها التباساً. فيكون هذا النمط من الإخراج الفضائي للشعر أقرب إلي العملية النقدية/ البيداغوجية منه إلي العملية الإبداعية، غير أن هذه العملية حين تنجز قبل إنتاج النص وتحققه عفوياً تصبح عائقاً. فما بالك حين يكون الشكل جاهزاً، حيث يقصد الشاعر منذ البداية إلي إنتاج نخلة أو شجرة أو كرسي أو خاتم أو مربع أو نعل (نبوية مثلاً) إلخ. لا شك أنه سيجعل

المكونات اللغوية الإيقاعية في المقام الثاني. وهذا أحد المآزق التي وقع فيها تشكيل الشعر في الأدب العربي القديم.

1 - الشفوية والكتابية وتاريخ الأشكال

يري جاك كودي في كتابه العقل الكتابي (La raison graphique) أن هناك مبدأ عاماً يمكن الاستناد إليه قبل الخوض في التفاصيل والوقائع، فيما يخص أثر الكتابة، وهو أن كل تغيير في الوسيلة المادية ونظام التواصل ينطوي ضرورة علي تأثيرات مهمة في المحتوي المبلَّغ. وعليه إذا كانت اللغة هي أساس كل المؤسسات الاجتماعية "«فإن أهم تقدم في هذا المجال، بعد ظهور اللغة نفسها ,هو اختزال اللغة في أشكال خطية، ونعني بذلك تطور الكتابة...» (ص 48).

لقد انتبه هذا الباحث، في أعقاب بعض منظري مدرسة براغ، إلي أن الكتابة ليست مجرد بديل للكلام الشفوي كما يذهب إلي ذلك اللسانيون، بل إنها ذات كيان مستقل. وقد عالج المسألة من عدة جوانب سعياً لإظهار بعدها الحضاري، فهي تتيح للذهن القيام بالعمليات المعقدة. تقوم بذلك وهي تحول الكلام إلي ترتيب عمودي عبر لوائح يمكن تقليب النظر فيها بدل الاسترتسال الأفقي الذي يفرضه الكلام الشفوي. هذا فضلاً عن تراكم منتجها وتلاشي الكلام الشفوي، فهي تقطع الكلام وتوقفه (أي تثبته في وضع يسمح بتأمله)، كما تسمح بالتقديم والتأخير فيه، والنظر في أجزائه صعوداً وهبوطاً. وإذا لم يكن هناك فلاسفة متوحشون - كما عبر مترجما الكتاب في مقدمتهما - فإن العائق الوحيد هو عدم وجود الكتابة التي تتيح تراكم معارف الأسلاف.

إنها، باختصار، تحرر من الضرورات الملازمة للشفوي: أي الظرفية

واللازمنية وعدم العودة. (La rasion graphipue. p. 9 مقدمة).

يمكن ملاحظة التجريد والاختزال (النسقي) الذي تمارسه الكتابة بشكل جلي في لحظات التحول الحضاري (أو لحظات التدوين والمعايرة: أي الإخضاع لمعايير وأقيسة)، بما وقع للغة العربية في القرنين الأول والثاني الهجريين. وقد وقفنا على هذا الحدث في:تاريخ البلاغة العربية، حيث أدت عملية تدوين اللغة وتقعيدها إلي اختزالها معجماً وأصواتاً، كما هو جلي في عمل سيبويه[3].

إن اللسانيات متعذرة، كما قال كودي، في غياب الكتابة. وربما نجد في حال تكتيب الأمازيغية اليوم ما يسعف في تأمل فعل الكتابة. إنها ليست إجراءً تقنياً، بل هي صناعة جديدة (أو ميلاد جديد) للغة.

يؤدي مجموع الملاحظات السابقة إلى أن التسجيل المغناطيسي لا يؤدي أكثر من وظيفة الحفظ الأنقي التي كان يؤديها الإيقاع والترنم. وربما يكون الأعمى الذي لا يجد من يكتب له ويردد عليه، رغم عيشه في العصر الكتابي، أقدر على وصف الفرق بين المسجل المسموع والمكتوب المنظور.

ولابد من التمييز، مع ذلك، بين أمرين: بين ظهور الكتابة وتحويلها للإنسان من رتبة المرقع (bricoleur) الذي يتصرف في المتاح أمامه)، إلي رتبة المهندس (ingénieur)، الذي يتخيل الممكنات ويضع التصاميم)، أو من العقل السحري إلي العقل التجريبي بصفة عامة، وبين انتشار الكتابة ودخولها في المجالات الثقافية والحياتية علي نطاق واسع بقدر ينقل الاهتمام من الأذن إلي العين. المسموع هو أساس الرواية، ومرجعه الماضي، والمنظور أساس «النظر»، أي البناء العلمي المفسر الذي يطمح لفهم المستقبل أيضاً، ومرتكزه الحاضر المشهود. وهذا المعني هو ما قصده القدماء، حين فرقوا بين الرواية والدراية. مرتبطة بالكتاب. وقد نميز بين أثر

وجود «الكتابة» وأثر «الكتاب».

يمكن ملاحظة الفرق مثلاً بين التغيرات الطفيفة في المجال الشعري التي سميناها إرهاصات في مناسبات سابقة، وبين تكسير عروض الشعر المنتظم وظهور الشعر الحر كما عبر عن ذلك صاحبا كتاب: الشعر واللسانيات. فقد لاحظ المؤلفان أن ظهور المطبعة لم يؤد مباشرة «إلي إلغاء أهمية الإيقاع والوزن، ولا إلي التقليل من شأنهما في الشعر ما بعد الوسيطي، وإن يكن قد غير اللغة الشعرية بشكل خفي، فبعد أن كانت القراءة الفردية غير معروفة تقريباً، في العصر الوسيط، صارت شكلاً من أشكال الاستهلاك يتسع قرناً بعد قرن، وذلك لن يمر دون تأثير في ملامح الشعرية، فقد تغيرت شروط إنتاج الشعر، أصبح المنتج والمستهلك في علاقة ارتباط وتعاضد وثيقين، بل قد لا يجوز القول بانفصالهما»[4].

وقد سبق أن لاحظت، في كتاب: تحليل الخطاب، أن الخروج عن الانتظام العروضي في الشعر العربي – خاصة في تجربة الموشحات – سرعان ما آل إلى انتظام أقوى يهدد التفاعل الصوتي الدلالي. ولم يظهر لي وقتها السبب في ذلك، أو لم أفكر فيه أصلاً. والذي يبدو لي اليوم هو أن هذا النزوع الطبيعي لتجاوز الآلية الانتظامية كان في حاجة إلي بيئة كتابية وذهنية فلسفية ثورية؛ أي احتجاجية متحركة. والحال أن الموشحات وجدت في ظرفية أو سياق، مخالف لهذين المطلبين: فقد كان وراءها مطلب غنائي في بيئة مرفهة مستقرة، وكان المحتوى المناسب لها هو الغزل والطبيعة. كان الغناء هو الفضاء الذي أعاد التوزيع العروضي للشعر فأخرجه في شكل موشحات مطرزة صوتياً، ثم كانت الكتابة مجرد حلية تشكيلية لإبراز ذلك التطريز الصوتي. وكان أن أنشأ ابن سناء الملك «دار الطراز» لتسجيل ذلك السبق.

إن وظيفة التشبيت للتأمل تجعل الكتابة منفصلة عن الحس؛ عن المسموع والمرئي معاً. ويكون «النظر» إليها و«البصر» فيها عابرين إلى ما سواهما. يتجه النظر والبصر إلى المعنى الذي عبرت عنه آيتان من القرآن، الأولى: ﴿**أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت..**﴾ حيث تكرر السؤال عن الكيف عدة مرات. والثانية: ﴿**إنه فكر وقدر، فقتل كيف قدر، ثم قتل كيف قدر، ثم نظر، ثم عبس وبصر، ثم أدبر واستكبر، فقال إن هذا إلا سحر يؤثر...**﴾. حيث اقترن النظر والبصر بالتفكير والتقدير.

من مظاهر بلاغة المكتوب في الشعر العربي القديم

أثناء الاشتغال بالبناء الصوتي للشعر العربي (مع صعوبة الرحلة وضعف الزاد) أثار انتباهنا مجموعة من التغييرات التي طرأت على الشعر بين العصر الشفوي، أو عصر الرواية (العصر الجاهلي) والعصر الكتابي، أو عصر التدوين (العصر العباسي). وقد أجملناها في بعدين أساسيين: «أولهما: الاهتمام بالفضاء البصري، وثانيهما: قيام بلاغة منافرة لبلاغة المسموع، تعارضه في خاصيتين من خصائصه، وهما الانسجام الصوتي واعتدال الصنعة»[5]. نكتفي في هذا السياق بنماذج دالة:

من أهم تلك التغيرات زيادة الاهتمام بالكلمة على حساب الصوت. يتجلى ذلك، بشكل واضح في تأخر التسجيع (أي تسجيع الأصوات وترصيعها بقطع النظر عن الكلمات allitération) لصالح الموازنة بين الألفاظ باعتبارها وحدات دلالية[6]. فالشاعر الجاهلي كان يتفاعل مع اللغة جسدياً بالسمع والحنجرة في حين كان الشاعر العباسي يتفاعل معها بالنظر والتأمل؛ فلم تعد الأصوات المفردة تتمتع عند الأخير بتلك القوة

المثيرة بعد أن استقرت العين على الحرف وثبتته على الورق، لا مفر له. إن الحرف (الخطي) تسريح للصوت (الأذن) وإطلاق للذهن.

ومن تلك التغييرات الانتقال من البساطة إلى التركيب: من تكامل الصور وتراكمها (في الشعر القديم) إلى تفاعلها مثنى وثلاث (في الشعر المحدث)، كما بينا في كتاب: الموازنات الصوتية، بالمثال والرسم. ومنها الانتقال من الصور المفردة إلى البناء على التشبيه والمجاز كما وصف الجرجاني في الأسرار، وكما أوضحنا في: البلاغة العربية.

وفي إطار ذلك يفهم الانتقال من التشبيه إلى الاستعارة، بل إلى تعقيد الاستعارة عند أبي تمام وأمثاله من البديعيين، وهذا أمر انتبه إليه القدماء والمحدثون دون أن يفسروه، وهو أثر من آثار الكتابة.

ومن ذلك توظيف الألفاظ المنافرة للسياق صوتاً أو معجماً من أجل مزايا دلالية إضافية. وقد أثارت هذه الظاهرة ردود فعل قوية من طرف النقاد المحافظين على قيم الشفوية مثل ابن سنان الخفاجي والثعالبي صاحب اليتيمة[7].

ولعل من مظاهر التمايز بين بلاغة المسموع وبلاغة المكتوب ظهور بلاغة الكتابة (تحت اسم أدب الكتاب) إلى جانب بلاغة الخطاب الشفوي الشعري والخطابي. فقد ألفت كتب كثيرة في أدب الكتاب، وهي تهتم بثقافة كتاب الدواوين والعاملين في تسيير شؤون الدولة سواء ما تعلق منها بالمعرفة اللغوية والبلاغية أو ما تعلق بالحصيلة المعرفية الأدبية وغير الأدبية إلخ. أما بلاغة الخطابية فقد ظلت، بعد البيان والتبيين، ملتبسة ببلاغة الشعر إلا عند الفلاسفة وشراح أرسطو. وقد حاول ابن وهب أن يدمج المكتوب في نظرية المعرفة البيانية متحولاً بمفهوم البيان من المعرفة الشفوية عند الجاحظ إلى معرفة كتابية: أي من وظيفة إنشاء المعرفة

باللسان إلى وظيفة استنباطها وحفظها وإنشائها عن طريق الكتابة والخط. إن «الدلالة على المعاني» في بيان الجاحظ تنصرف بشكل قوي إلى الرموز القصدية، أي الرسائل المرسلة من الناس، وذلك برغم الحديث عن النصبة والاعتبار وجعل الفهم أساس البيان. أما كتاب البرهان فقد حاول جعل الاعتبار قائم الذات، وكذا «الحفظ» الذي سماه الاعتقاد، وذلك إلى جانب العبارة التي هيمنت على تصور الجاحظ[8].

إن حاجة الخطيب هي أساساً الأمثال والحكم والمأثور من الشعر والخبر، فضلاً عن سلامة جهاز النطق، والمعرفة بأساليب القول. أما ثقافة الكاتب فتبدأ بتجويد الخط والمعرفة بالحساب والقوانين ونظم الحكم، وتأتي العناصر الأخرى مكملة وغير جوهرية. وهي تختلف جذرياً بحسب الاختصاصات (ديوان الرسائل، ديوان الخراج... إلخ).

وبرغم الاهتمام الفلسفي الكبير بالتفريق بين الخطابة والشعر؛ باعتبار انتماء الخطابة إلى التداول وانتماء الشعر إلى التخييل، فإنهما ظلا متداخلين بسبب استعمال كل منهما لآليات الطرف الآخر إلى حد ما (حسب ما تقتضيه الخطبة من تخييل، وما يقتضيه بعض الشعر من استدلال)، في حين مال أدب الكتابة إلى الاستقلالية، وابتعد عن فن العبارة الذي ظل مهيمناً في البلاغة العربية.

من هذا المنظور يبدو الإشهار اليوم معانداً للكتابية؛ فهو يعتمد على المسموع والصور، يخاطب الحس ويحرك الكوامن النفسية المترسبة، بدل إثارة الأسئلة المحرجة: من قبيل النظر في الأسباب والمكونات وإجراء المقارنات وغير ذلك من العمليات البصيرية الذهنية الملازمة للكتابة. وذلك فالكتابية لا تعارض الشفوي وحده، بل تعارض أيضاً التصوير المعتمد على الحس وحده. وهذا ما يدعو إلى الحذر حين يفكر في إنتاج شعرية بصرية تصويرية زادها الخطوط والصور والفضاءات، خاصة حين

يصل الأمر مداه بتحويل القصيدة إلى رسوم تشكيلية، لا يغيب فيها المكون الإيقاعي فحسب، بل يغيب كذلك المكون الدلالي اللساني (أي الدلالة المستنبطة من توالي المكونات اللسانية معجمية وتركيبية). فنظراً لكون الشعر فناً لغوياً أولاً فلن تعدو هذه التجارب رسم الحدود والتخوم التي يضيع بعدها الشعر، مثلها في ذلك مثل التجارب الصوتية الطاردة للدلالة والتشكيل.

وعموماً فإن الانزلاق من الأذن إلى العين دون العبور من منطقة الكتاب؛ أي من الكتابة باعتبارها بصراً وبصيرة أمر وارد في الشعر كما هو وارد في الحياة العصرية؛ من الأمية الكتابية إلى الصورة الإشهارية وما في معناها من مسلسلات وأفلام مكرورة الموضوع والمعنى، تخاطب الغرائز أكثر من مخاطبة العقل، لا تقدم أية فرصة للنظر والتأمل.

ويبدو لي أن شيئاً من ذلك وقع في العصور المتأخرة - بعد العصر العباسي. فقد حاول بعض الشعراء (أو النظامين على الأصح) استغلال إمكانيات الإبراز الخطي الذي تتيحه الكتابة والرسوم والجداول فأنتجوا نصوصاً مرصودة للإخراج في رسوم أو جداول كما سبق. نتج عن ذلك ما عرف بالتشجير (نص في صورة شجرة)، والتختيم (نص في صورة خاتم) والتربيع (نص في صورة مربع)... إلخ.

وهو عمل يقع بين جاذبيتين: جاذبية المعمار وجاذبية الإلغاز. البعد المعماري مرتبط بتزيين البناء بالأبيات الشعرية والآيات القرآنية وغيرها من مأثور الكلام، أو بالمعلومات التاريخية (تاريخ الإنشاء أو الوفاة.. إلخ) ويتصل بهيمنة التجنيس والترصيع، على ما قد يثيره الأمر من غرابة تولد المرئي من المسموع، والحال أنه أمر تاريخي واقع؛ ظهر قديماً فيما عرف بـ «تجنيس الخط»، أو «التصحيف» نسبة إلى الصحيفة. أما البعد الإلغازي فهو امتداد لهيمنة التورية واللغز في شعر العصور

المتأخرة. وقوامه جداول ذات مفاتيح هي أشبه بالكلمات المتقاطعة والمبهمة. وقد ارتبط جانب كبير منه بالأمداح النبوية والدعوات التنبؤية، وهذا يجعل الصلة بالجداول السحرية والتمائم قابلة للتأمل[9]. وسنصادف نمطاً من الإلغاز بالخطوط والرسوم في التجارب الشعرية الحديثة أيضاً، مع نفحة عجائبية تجعله أكثر وظيفية. ونحيل من الآن على قوس الرياح للمنصف المزغني.

هذه خطوط عامة وقفنا بها عند حدود ما تسمح به المناسبة، وهي صالحة للمحاورة أو بناء أطروحة شاملة. والغرض، مرة أخرى، هو بيان الفرق بين الكتابة والتشكيل لا الإحاطة بالموضوع.

2 – الكتابة و«تشكيل» النص الشعري الحديث

نستعمل كلمة تشكيل بالمعنى اللغوي: أي إعطاء شكل وهيئة تُشغِّل البصر، وتثير معنى في ذهن المتلقي. وذلك دون اهتمام بمدى مطابقة هذا المفهوم للمفهوم الدقيق للفنون التشكيلية (Art plastiques).

الكتابة منطقة بين التعبير الشفوي والتعبير بالصورة (وليست مرحلة يمكن تجاوزها بعد عبورها)؛ هي تركيب منهما يتجاوزهما في مستوى ويشتغل مع أي منها على انفراد في مستويات أخرى. فالخطوط التي وضعت في البداية لتمثيل الأصوات واسترجاعها (الوظيفة 1) سرعان ما تحولت إلى صنعة بصرية جمالية (مهارة فنية، كما يقع لكل الآلات). بل تكفلت، في البيئة الإسلامية، بتعويض التصوير والتمثيل الذي التبس موقف الدين منه، كما صارت رموزاً صوفية ذات دلالات روحانية.

استعمل الشعراء المحدثون إمكانيات التشكيل البصري في الشعر بصور متعددة تمتد بين قطب البساطة (حيث يكاد البعد اللغوي يختفي)،

وقطب التعقيب والتركيب حيث يتكامل التشكيل البصري والتدليل اللغوي، وذلك ضمن استراتيجيات متعددة؛ تمتد من الهم البيداغوجي إلى الترف الذهني الفرجوي (اللغز) عبر مستويات من التكامل والتفاعل.

يمكن أن نجمع شتات الاستعمالات المتعددة في خانتين:

1 – تشكيل الخط (التخطيط).

2 – تشكيل بالصورة والرسم (الترسيم).

وقد يلتقي التخطيط والترسيم متكاملين أو ممتزجين، كما سيتبين من خلال العرض.

1 – التشكيل بالخط أو التشكيل الخطي (التخطيط)

نقصد بالتشكيل الخطي إبراز الخطوط بأحجامها وألوانها أو بتوزيعها فضائياً على الورق توزيعاً يجعلها تبرز للعين[10]، وتثير معنى يمهد لدخول النص.

أ – أشكال الحروف

يكون ظهور الحروف من خلال أشكالها، إما بتكثيف نوع خاص منها، وإما عن طريق التخطيط الجمالي (خط الخطاط)، أو البصماتي (خط المؤلف).

فمن الظهور بتكثيف نوع خاص من الحروف اعتماد بعض الشعراء، في العصور المتأخرة، الحروف المنفصلة فقط، مثل قول شهاب الدين المصري[11]:

رَاحَ دنٌ أَردتَ أمْ وردِ رقٌ إذْ دارَ دونَ آسٍ ووَرْدْ

رُبَّ رَوْضٍ أراكَ دَوحَ أراكٍ دُونَ إوْرَاقِ وَرْدِه راقَ وَرْدِي
إن ذَوى زارهُ وزانَ رواهُ دَرُّ وَدْقٍ ورَدَّهُ أيَّ رَدِّ

يبدو وكأن الشاعر يحاول أن يجسد الروض وقد تناثرت وروده وتفرقت أوراقه مكونة ما يشبه البساط المزخرف. برغم «الجناسات» الظاهرة بصرياً فإن النص أبعد ما يكون عن التجانس الصوتي الذي يجعله قابلاً للحفظ والإنشاد. فهذه الصنعة مما تتيحه الكتابة. وغرابته الشعرية عائدة إلى التحدي بإنتاج نص منفصل الحروف قابل للفهم (وليس للإنشاد)، أكثر من عودتها إلى المشاهدة البصرية. وهو بذلك ينتمي لبلاغة الإلغاز والتورية التي هيمنت في العصور المتأخرة. على أنه يمكن بلورة مفهوم عام يدمجه مع صور أخرى فيما سماه هنريش بليت «الانزياحات الخطية». وهي تلعب، كما قال، دوراً مهماً في لغة الإشهار، في بعض اللغات[12].

وقد تنفصل الحروف عن النسق اللساني صانعة صورة أو شكلاً هندسياً، وقد تشترك معها في هذه المهمة علامات الترقيم، أو علامات التقطيع العروضي. وهذا منحى يجمعه مفهوم «الشعر البصري» بقطع النظر عن اختلاف تسمياته أو انتماءاته المذهبية. يقول هنريش بليت، في إطار ما سماه «الصور الخطية» (أو الميطاخط)»، ضارباً المثل بنموذج خطي عروضي: «ونجد أمثلة شعرية للصور الخطية الأسلوبية المعتمدة في الشعر التصويري حتى عند اليونان والرومان. وأخيراً فهي كثيرة في «الشعر البصري». لنأخذ مثالاً لذلك قصيدة كريستيان مورجينستيرن: غناء السمك الليلي، وهي متميزة قليلاً لعدم استعمالها للخطوط العادية:

U-U

U-U-U

U-U-U-U

U-U-U-U

U-U-U-U

U¯U

وفي محاولة أدلة هذا «النص» قال: «وهكذا فإن هذا النص قد نظم حسب نسق عروضي لم تكسه اللغة. لأنه يضم في أغلبه عدداً من التكرارات؛ فيمكن اعتباره مثالاً موضحاً للتوازن العروضي الخطي. أما من وجهة نظر الدلالة المرجعية فإنه يجعل التباين محسوساً، يتجلى ذلك في كون الأسماك تغني، والعادي أن تكون صماء»[13].

من البين أن هذا النص يفتقر في تدليله للعنوان، فبانقطاع هذا الحبل سيخرج النص من دائرة المساءلة الشعرية.

وقد وقفنا عند هذا المنحى الحروفي استكمالاً للصورة، والذي يهم الشعر العربي الحديث هو المنحى التخطيطي والبصماتي. وإذا كان مصطلح الجمالي لا يثير أي تساؤل لأنه منسوب إلى الخطاط باعتباره فناناً في مجال الخط، فإن مصطلح البصماتي ينزع إلى تسجيل أثر الشاعر جسدياً على النص. إنه «توقيع» على كل كلمة منه.

إن تخطيط الشعر يدخل اليوم في البنية الفنية الدلالية للنص باعتباره اختياراً للشاعر نفسه؛ سواء قام به شخصياً أو كلف به خطاطاً ذا اختصاص. وذلك بخلاف ما كان يتم في القديم حيث كان التخطيط ضرورة تقنية (قبل ظهور المطبعة)، أو حاجة زخرفية/ اجتماعية تستجيب لرغبات المقتنين من طالبي النسخ المفردة، حسب الذوق والإمكانيات المادية. وقد كانت الكتب المقدسة النموذج المحتذى في هذا المجال.

من الشعراء المحدثين الذين اهتموا ببصم بعض دواوينهم المنصف المزغني، ظهر ذلك في ديوانيه: عناقيد الفرح الخاوي (1969-1974)،

وعياش (1977-1979) ثم حاد عنه في الدواوين اللاحقة إلى التشكيل بالرسوم والصور، فضلاً عن توزيع الكلمات والحروف. وقد نص الشاعر على ذلك في مدخل الديوان: «بخط الشاعر». وذلك بخلاف العناوين التي كانت بخط: توفيق الرايس. وهذا يدل على أن الغرض لم يكن جمالياً محضاً.

وقد عبر الشاعر المغربي أحمد بلبدوي، فيما يشبه الشهادة، عن المتوخى من البصم قائلاً: «حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة، وأدعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي على الورق. يصبح المداد الذي يرتعش على البياض، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم، ويغدو للنص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافاً إلى إيقاع الكلمات المدركة بالأذن...»[14].

وعموماً فقد اهتم بعض الشعراء المغاربة، خلال السبعينات من القرن الماضي، بالتشكيل الخطي (تخطيطاً وبصماً) كما نجد عند محمد بنيس وعبدالله راجع وأحمد بلبدوي وبنسالم حميش. بل منهم من ذهب إلى جعل هذا المنحى علامة فاصلة بين «جيلهم» والجيل السابق كما هو صريح في بيان الكتابة لمحمد بنيس[15]. وقد بلور المرحوم عبدالله راجع **الآمال المعقودة على التشكيل الخطي** في فقرة مركزة من بيانه المعنون بـ «الجنون المعقلن»، نوردها هنا:

«نريد هنا أن نمتلك هذا الكائن الصامت – الناطق الذي يدعى المكان. نريد أن نسخره ليدخل بدوره مملكة الدلالة وليصبح من ثمة بعداً من أبعاد النص المقروء المرئي. ليس الأمر صعباً على عين تعودت ألا ترى في الصفحة مجرد بياض ينتظر الحبر.. ولكن كم نحن في أمس الحاجة إلى عين غير مدجنة لتكتشف داخل الصفحة حقلاً قابلاً للتوزيع

والتشكيل بحيث يمكن للأرضية - البياض أن تصبح في بعض الأحيان بديلاً عن الشكل - الحبر، بل وقد تمتد دلالتها لتتحول نطقاً، في حين يتقلص دور الحبر ليصبح مجرد صمت أو نزوعاً إلى الصمت. إن في الأمر نزوعاً لعقد زواج بين الشعر والفنون التشكيلية، مما سيرفع المحنة عن حاسة السمع التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص الشعري وأبعاده، ويحول القصيدة من دلالتها الزمنية لتصبح زمناً ومكاناً في الوقت نفسه، سواء اعتبرنا المكان بياضاً صامتاً يتحدد بما يتاخم من سواد المتكلم، أو اعتبرناه فراغاً له هندسته المميزة، وجغرافيته الخاصة التي قد تكون بديلاً عن السواد أو امتداداً له، أو سواداً يبتلع الصفحة بأكملها ناقلاً البياض إلى غياهب الذات القارئة والمدركة»(16). (الملحق 5). وقد رفض راجع نسبة هذه الحركة إلى الهلوسة السريالية مؤكداً الدور الدلالي للتشكيل، والذي بدونه يصبح «أبقاً». فالكتابة، بهذا المعنى، تسعى إلى «تركيز دلالة النص»، «بل ربما سعت إلى تبسيطها»، «فكل كتابة عرس؛ عرس للعين والأذن والباطن». (نفسه).

ب - فضاء الورقة

يُنظم المكتوب فوق الورق بشكل يوحي بمعنى إيقاعي أو دلالي. وهنا لابد أن نميز بين التنظيم الطارئ "الممثل" للنظام الصوتي في الشعر المنتظم، والتنظيم المحايث الباني الداخل في البناء الدلالي للنص قصداً، ومن المنطلق.

التنظيم الطارئ، هو التنظيم الممثل للبناء الصوتي، وقد ورثته القصيدة القديمة من عصر التدوين، بمعنى التحويل من الرواية الشفوية إلى الكتابة على الورق. ثم تبناه الشعراء، في كتابة شعرهم بحسب الشطرين أو الشطر الواحد (الرجز)، أو تقسيم السطر إلى عدة قرائن، كما هو الحال في الموشحات. فالمعتبر في التوزيع هنا هو الوزن أولاً، ثم القافية ثانياً،

وذلك في تفاعل مع الدلالة؛ حيث يمثل الترقيم قراءة جديدة للنص[17].

التنظيم الباني، هو الذي ظهر مع تجربة الشعر الحر، وهو تفعيلي ونثير، حيث صار التوزيع الكتابي جزءاً من بنية النص، وعاملاً من عوامل شعريته، وذلك باعتباره تقطيعاً للمعنى في المقام الأول، وتقطيعاً صوتياً في المقام الثاني، حسب ثقافة الشاعر ومدى كفاءته مع الموازنة بين المطلبين. وقد يصبح تقطيعاً للدلالة دون أي مؤشرات صوتية أو ضمن لعب أكثر تعقيداً (حيث تحول القوافي إلى داخل الأسطر، ويغيب التنقيط أو يكثف خروجاً عن المعيار). على أنه يمكن أيضاً أن يكون التقطيع ذا وظيفة صوتية توزانية قافوية بشكل يجعل الدور الدلالي للتنظيم الكتابي خافتاً، وهذا كثير في تجارب حديثة الشكل قديمة التجربة والثقافة[18].

ويتراوح التوزيع الكتابي بين التفتيت والتشبيك أو الجمع بينهما في نص واحد. ولكل من الحالات الثلاث انطباع أولي يهيئ القارئ ويشكل عتبة من عتبات النص. وبعد ذلك تأتي التوزيعات الداخلية أو الثانوية: الانزياح إلى اليمين أو إلى اليسار أو التوسيط، أو الكتابة في أسفل الصفحة، أو التدرج في النزول، إلى غير ذلك من الأشكال التي تترك لدى المتلقي انطباعاً أولياً يختبره بالدخول إلى البناء اللغوي للنص. هذا الانطباع من جنس ذلك الذي أحس به القدماء، حين شبهوا تشكيلات شعرية قديمة بالسموط، وتحدثوا عن الترصيع والتطريز.. إلخ.

وقد يصل الأمر إلى حد إحساس الشاعر بالحاجة إلى تشكيل المعنى بمحاكاة فضائية «حرفية» كما فعل المنصف المزغني مع معنى الغوص والطفو في هذا السطر:

يصور من الأصل

(عياش. ص 8)

ومثله قوله:



يصور من الأصل

(عياش ص 37)

2 - التشكيل بالصورة والكاريكاتير

استعملت الصورة والكاريكاتير في الشعر الحديث مصاحبين للمكتوب بصيغ متعددة، ولكنها تلتقي كلها في كونها قراءة متبادلة بين الطرفين: الصورة تقرأ المكتوب، أو المكتوب يقرأ الصورة، أو يتقاران. وتتدرج العلاقة بينهما في مستويات من المباشرة والتأويل: بين المحاكاة والتفاعل.

1 - **المصاحبة المحاكاتية الرومانسية**: وتقوم بترجمة المعنى حرفياً ومحاذاته، أو إعادة إنتاجه، كما في بعض الدواوين الرومانسية.

ومن الأمثلة التي أثارت انتباهي في هذا الصدد الرسوم المصاحبة لديوان همسات، لليلى العثمان. فقد ظهر هذا التوجه انطلاقاً من وجه الغلاف: فعلى غصن شجرة، فوق العنوان، طائران بلونين مختلفين (أصفر يرمز للحرارة، وأخضر يرمز للخصب)، وقد مال كل منهما برأسه نحو الآخر يناجيه. وامتد هذا المعنى في داخل الديوان بتجسيد مادي أحياناً كما تبرز الصورة المصاحبة لقصيدة: عُشُنا[19]. فقد قرنت هذه القصيدة بصورة امرأة في....، في حضنها طفل، تحتها عش يقبع فيه فرخان، والكل مستقر بين أغصان شجرة، في محيط من الأزهار (الملحق 6). وليس ذلك إلا محاكاة لمحتوى القصيدة التي نقتطف من أولها الأبيات التالية:

نبنيك في الرياض..

يا عشنا الصغير..

وسقفه.. بنفسج..

وأرضه.. حرير..

ألحانه.. من حبنا..

وعطره.. (عبير)

ألوانه من الربى

يحفه.. الغدير..

هكذا حاول الرسام أن «يعبر» عن نفس المعنى و«يزينه». وهذا ما أحست به الشاعرة وعبرت عنه في شكرها له قائلة: «تفضل [أي الفنان السيد إبراهيم إسماعيل»] مشكوراً بتزيين هذا الديوان بالرسوم الأصيلة المعبرة»[20].

2 - **المصاحبة المحاكاتية البيداغوجية** بنفحة عجائبية (أو بدونها)، كما

في الدواوين الموجهة للأطفال. أضع نصب عيني هنا ديوان حصان الريح للمنصف المزغني برسوم علي المندلاوي. وهي رسوم عجائبية بالألوان الفاقعة حيناً وبالأبيض والأسود حيناً آخر. تتواشح في ذلك مع الكتابة بالخط الغليظ الغامق حيناً والرقيق الخافت حيناً آخر. يبدأ الديوان بصورة الغلاف حيث يركب الأطفال حصان الريح بأجنحته المرتفعة في الفضاء، وذنبه الشبيه بغصن شجرة (بداية الرحلة). وينتهي، في ظهر الغلاف، بصورة للشاعر والرسام وهما على ظهر الحصان وقد خفض جناحيه وذنبه إيذاناً بنهاية الرحلة.

يتعلق الأمر هنا بعمل جماعي احتفظ فيه الرسام بمسافة كافية من عمل الشاعر. كما كان للخطاط طعمه الخاص. ولذلك احتاج الأمر إلى البيان التالي (الجنريك):

«المصنَّف: حصان الريح

النوع الأدبي: مسرحية شعرية للأطفال واليافعين.

المؤلف: المصنف المزغني

الرسوم والإخراج: الفنان العراقي علي المندلاوي.

الخطوط: الفنان التونسي علي ناصف الطرابلسي".

ومع هذه الورقة التقنية نقرأ في ظهر الغلاف:

«حصان الريح: نص حواري يقرأ، يمثل، وبعض فقراته تغنى».

يلاحظ أن كلمة «المصنَّف» حلت محل الكلمة المعتادة «الديوان»، وحلت كلمة «المؤلف» محل الشاعر. وذلك شعوراً بأن العمل خرج من حيز الإنتاج الفردي المستقل أو المحلي بعمل الغير. صار الأمر يتعلق بتأليف مشترك؛ إنه عمل مجموعة: الشاعر والرسام والخطاط. واحد من مجال اللغة واثنان من مجال التشكيل بالخط والرسم. وعموماً فإن أفق القراءة

هو أفق العمل المركب.

3 - **محاكاة المعنى بصور مخالفة**، أو بعيدة نسبياً، ولكنها تخيِّل حالة اتصال أو انفصال في ذهن المتلقي (أي أنها لا تتركه غير مبال). يكون ذلك إما بصورة شاعرية أو غير ذات ملامح دقيقة ومحددة كما في ديوان: أوشال، لأحمد مشاري العدواني. حيث قورنت بعض النصوص بلوحات لـ «الفنان أحمد غانم».

ويظهر أن إلحاق هذه اللوحات بالديوان كان من عمل جامعي الديوان المشرفين على طبعه: خليفة الوقيان وسالم عباس خدادة. يرجع ذلك أن القسم المنشور من ديوان المشاري في حياته تحت عنوان: أجنحة العاصفة، خال من أي تشكيل بالصورة. فالأمر يتعلق بقراءة هذين الأستاذين للديوان عبرا عنها بهذا الاختيار، وربما يكون الرسام ضليعاً في ذلك، أو المسؤول الوحيد عنه. وهذا المنحى قريب من المحاكاة الرومانسية.

4 - **استلهام الصور والرسوم، والتفاعل معها**، كما في ديوان حنظلة العلي للمنصف أيضاً. حيث كتب الشاعر هذه المرة حواشي على رسوم ناجي العلي سماها: «رواية شعرية لحياة واغتيال» (حنظلة العلي. ص 20). في وجه الغلاف صورة حنظلة ملقى على الأرض وقد علق سهم بقدمه اليسرى والدماء تنزف منه. في أعلى الغلاف: اسم الشاعر منصف المزغني، وفي أسفله، تحت العنوان: «رسم ناجي العلي. تقديم بلند الحيدري». ونقرأ في الورقة التقنية للديوان: «قام الرسام التونسي علي عبيد مشكوراً برسم ناجي العلي...». ثم تأتي الإحالة على عدد كبير من اللوحات الملحقة بالديوان غير رسوم ناجي العلي، وهذا ما اقتضى الاقتراض من لغة المسرح: «إخراج الكتاب: المنصف المزغني، خطوط توفيق الزيدي».

ونصل من خلال هذا الجنيريك إلى أن العمل التشكيلي قد يصل

بالنص الشعري نحو هوية عمل تركيبي كما يحدث للرواية حين تحول إلى عمل سينمائي، أو للنص الشعري حين يحول إلى أغنية، أو هما معاً حين يحولان إلى مسرحية. أي أننا نكون على مشارف هوية أخرى دون أن تنتزع الهوية الشعرية من النص.

وقد عنون بلند الحيدري تقديمه للديوان بهذه العبارة الدالة: قصيدة المزغني بأسلوب ناجي العلي. وهو عنوان من شاعر كبير يعرف ما يقوله، فقد استبدلت كلمة «رسوم» بكلمة «أسلوب» **لطرد أو تفكير في التحلية الزخرفية**. إنها الأسلوب والطابع المهيمن على الديوان، والشاعر هو الذي يكتب على الرسوم وليست الرسوم ملحقة بالمكتوب سواء على مستوى التحقيب أو الهيمنة الأسلوبية. وفي مقابل حنظلة المتمنّع[21] ابتدع المزغني «حمدلة المتلائم». (ص 29). لإحداث مقابلة بين مرارة الحنظل والاستسلام «للواقع» الذي يتضمنه الحمد، خاصة في الاستعمال الشعبي حيث يعني الاستسلام. (الملحق 3، 4).

قال ناجي العلي: «رمز الطفل» «حنظلة، توقيعي هذا. أسأل عنه أينما ذهبت». وقال: «هو «أيقونة» تحميني من الشطط والخطأ، وبرغم أنه غير جميل إلا أن حشوته الداخلية تحمل رائحة المسك والعنبر» (ص 13). (الملحق... من الصفحة 50).

يبدو هذا العمل الجميل استجابة موفقة لرجاء بلند الحيدري الذي كتب أربع سنوات قبل ظهور حنظلة العلي قائلاً:

«في تجربة المنصف المزغني من تونس، لم أكتشف شاعراً فقط، بل مسرباً لتجربة شعرية، وانعطافاً كبيراً، ورائعاً، ربما سيكون الأهم في انعطافات التجربة الشعرية الحديثة. ففي تجربته أحسست بأن هناك تداخلاً، بين الرؤى التشكيلية والإلقاء، ومسرحة القصيدة، والتغيير

الصوتي، وإذا استطاع المنصف أن ينصفني ويمد بتجربتي، فعليه أيضاً أن يعمل على الفن التشكيلي، ويداخل بينه وبين عمله، فتكون عملية متكاملة لما يمكن أن يسمى الكولاج الشعري»[22].

وهذا التكامل بين المكونات أمر أساسي في شعر المنصف. فالواقع أن القراءة المجزئة لأكثر نصوصه، (وهي كلها - عدا **حبات** - مطولات (ديوان قصيدة) لا تستطيع أن تكون منصفة. ونقصد بالقراءة المجزئة تناول الرمز وحده، والموازنات الصوتية وحدها، والتشكيل الخطي وحده... إلخ.

فالمبالغة في الموازنات الصوتية والتشكيل والإلغاز الكتابي قد تشعر - على العموم - بوجود تراكم كمي بسيط مع ما قد يترتب على ذلك من سطحية. غير أن هذه المبالغة قد تكون مستدعاة من أجل وظائف رمزية أو عجائبية ساخرة فتصير بذلك مناسبة وفعالة تسد مسدها، لا محيد عنها. وهذا يتطلب دائماً من المبدع وضع معالم في طريق القارئ حتى لا يضيع الهدف. ولن يتم ذلك إلا بوجود معاناة حقيقية وحنكة صناعية. وهذا لا شك ما يحقق انسجام قوس الرياح، فهو مليء بالمرارة الساخرة، مليء باستهجان الاستبداد الأعمى، والاستسلام المذل. أما ديوان حنظلة العلي فمحصن، قبل ذلك وبعده، بقيمة الرسوم التي شكلت الأرضية وحددت الأسلوب، كما قال بلند الحيدري.

خاتمة: استنطاق التماثيل واللوحات الجداريات

من المعروف أن الآداب العالمية وقوف الشعراء عند الأعمال المشهورة من تماثيل ولوحات وجداريات لاستنطاقها واستجلاء الخافي من أسرارها وكشف رمزيتها. مثل الموناليزا والمصارع المحتضر والزرافة

المحترقة. وإذا نحن أصررنا على الشهرة (شهرة الصورة) والحضور (أي حضور الصورة إلى جانب النص اللساني) المميزين لهذا المنحى فإننا لن نظفر - في حدود اطلاعنا - على متن دال من الشعر العربي، في هذا الاتجاه. وذلك برغم ظهور وعي مبكر بهذه الظاهرة مع الحركة الرومانسية. يقول عبدالغفار مكاوي، بعد تتبع نماذج ضمن وصف الصور في الشعر العربي من أبي نواس إلى شوقي: «ولكن الحقيقة التاريخية تقول بأن قصيدة الصورة بمعناها المفهوم في الشعر العالمي لم تظهر بصورة محددة إلا على يد الشاعر العالم الدكتور أحمد زكي أبو شادي (1892-1955) رائد جماعة أبولو، ومؤسس مجلتها التي حفلت أعدادها (بين سبتمبر 1932 وأكتوبر 1934) بنماذج منها وضعها في باب مستقل سماه «شعر التصوير»[23]. وقد لاحظ هذا الباحث أن الصور المتناولة ليست ذات شهرة، وأن عمل الشاعر فيها وصفي توضيحي، يسير في المنحى الوجداني. ولذلك تجاوز هذه التجربة ملتمساً قصيدة الصورة عند حركة الشعر الحر، فوجد القصيدة المستلهمة للصورة ولم يجد الصورة نفسها. وهذا باب مفتوح للبحث والاستقصاء بما لا تتسع له هذه المناسبة.

ملحقات

(الملحق 1)



(الملحق 2)



(الملحق 3)



(الملحق 4)

وفي كلّ يوم يُؤلّفُ نظرة

ويَحْرسُني مِنْ أريق الضياع

وجهه: عَادةٌ لِقَفَاه

والقَفَا: وِجْهَةٌ لاَ قِنَاع

وسمُيتُه: حَنظلة

ويَشَهُ كُلّ حبيبٍ سِوَى........



(الملحق 5)



(الملحق ٦)



الهوامش

1) انظر كتابنا تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر. الفصل الثالث. صدر سنة 1990.

2) بنى الشاعر جل أعماله الشعرية على شكل القصيدة – الديوان، وسماها «رؤايات» مازجاً بين الرؤية والرواية. وقد اتخذنا ديوانه الثالث: قوس الرياح، نموذجاً للتنازع بين الامتداد السردي والرجوع التقطيعي الصوتي.

3) انظر الفصل الثاني من كتابنا: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها.

4) Daniel Delas et Jaques Filiolet. Linguistique et poetique. P. 164. وانظر كتابنا: تحليل الخطاب الشعري. ص 205.

5) تحليل الخطاب الشعري. ص 206. انظر أمثلة منافرة الانسجام في الصفحة 217.

6) وانظر: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية ص 148-182. ومن الخلاصات التي كنت وصلت إليها هناك:

«إن كثيراً من الأمثلة والأقوال السابقة تؤكد أن **الأساس التوازني في الشعر القديم، قبل عصر البديع، هو السمع. وأجلى مظهر لذلك هيمنة التوازن السجعي** وضعف المفارقات الدلالية، كما في تجنيس الترديد.

أما في عصر البديع فقد تقوت مكانة الدلالة وزاد الاهتمام بالبعد البصري للتوازن فكان اللفظ أقدر على الوفاء بالمطلبين: فهو، من جهة، وحدة دلالية تتجاوب مع أخرى بالاختلاف الدلالي أو عدمه، وهو، من جهة ثانية، سلسلة من الأصوات تقابل سلسلة أخرى في لفظ آخر. وانظر: تحليل الخطاب الشعري ص 116-121.

7) انظر المرجع السابق. 217.

8) انظر مزيد بيان في كتابنا: الموازنات الصوتية.

9) هذا هو الانطباع الذي خرجت به من قراءة المتن الذي قدمه الباحث محمد حديدة في أطروحته لنيل الدكتوراه بعنوان: صنعة الشكل في التراث الشعري المغربي. وقد اقترحت عليه فعلاً أن يوسع تأمله في هذه الاتجاهات بدل اعتبار تلك الأعمال ثورة شعرية، وتجديداً قبل أوانه. ويضم عمله متناً موزعاً بين الأمداح النبوية والأمداح السلطانية.

10) صاحبت الانتقال من المشافهة إلى التواصل الخطي المرئي (أي الكتاب)، في عصر التدوين، على محدوديتها، دهشة سجلها الشعراء في منظومات شعرية، أوردنا أمثلة منها

في كتاب تحليل الخطاب الشعري (ص 207). كما ظهرت في الشعر صور بلاغية بصرية سميت "تصحيفاً"، نسبة إلى الصحيفة، وتجنيساً خطياً، نسبة إلى الخط. وكان هذا الحدث مثيراً للبلاغيين المتمسكين بالفصاحة الصوتية حسب التقليد العربي القديم، كما وقع مع ابن سنان الخفاجي حين رفض تجنيس الخط (سر الفصاحة 199 .ط. دار الكتب العلمية). وظهر، إلى ذلك، اهتمام بكتابة الشعر خاصة مع ظهور الموشحات.

ومع توسع مجال الكتاب وتوسع مجال التصوير ظهر نزوع إلى «تشكيل» الشعر، حيث حاول المظهر الكتابي إنتاج شعرية ذات خصوصية تصويرية عن طريق الخطوط والصور والفضاءات. وصل الأمر مداه بتحويل القصيدة إلى رسوم تشكيلية لا يغيب فيها المكون الصوتي الإيقاعي فحسب، بل يغيب كذلك المكون الدلالي اللساني (أي الدلالة المستنبطة من توالي مكونات لسانية معجمية وتركيبية).

11) ديوانه 6. نقلاً عن أحمد هيكل في: تطور الأدب الحديث في مصر. (طبعة دار المعارف. 1968 ص 20).

12) البلاغة والأسلوبية. 96. وانظر إحالاته هناك.

13) نفسه. ص 97-98. وانظر إحالاته هناك.

14) «حاشية على بيان الكتابة». المحرر الثقافي، 19 إبريل 1981. نقله محمد الماكري في الشكل والخطاب 226.

15) انظر الثقافة الجديدة. ع 19 (1981) ص 34-55. وانظر نماذج في الأعداد 1980/17، 1979/12و1978/11. وقد كونت هذه البيانات المتن الرئيسي لكتاب: الشكل والخطاب، لمحمد الماكري.

16) «الجنون المعقلن» في الثقافة الجديدة. ص 58.

17) وقد نظر بعض الدارسين إلى بناء القصيدة من الشعر المنتظم حسب الشطرين في عمودين فسموه «الشعر العمودي». وهو اصطلاح غير دقيق، لأنه يلتبس بمفهوم قديم مترسخ وقوي وهو: "عمود الشعر" كما تحدث عند المرزوقي وغيره. كما صار الإخراج في عمودين يعطي، مع ظهور حركة الشعر الحر، إحساساً بالرتابة.

18) انظر مثالاً لذلك في مقالنا: البنية الإيقاعية في الشعر الكويتي. ضمن: الأدب في الكويت خلال نصف قرن. ص 150-203.

19) همسات. ص 17.

20) همسات. ص 101.

21) قال ناجي العلي: «كان لي أصدقاء تشاركت معهم العسل، تظاهرنا سجناً... إلخ لكن

عندما انتهوا إلى «تنابل» وأصحاب مؤسسات وعقارات خفت على نفسي من الاستهلاك. وفي الخليج أنجبت هذا الطفل وقدمه للناس. اسمه حنظلة» (حنظلة العلي. ص 13.

22) نقله المنصف المزغني في ظهر غلاف حنظلة العلي (1989) نقلاً عن آفاق عربية 1985.

23) عبدالغفار مكاوي. قصيدة الصورة. (الشعر والتصوير عبر العصور). ص 40.

المراجع

1) **العمري محمد**

أ - **تحليل** الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر. الدار العالمية للكتاب. الدار البيضاء. 1990.

ب - **الموازنات** الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء/ بيروت. 2001.

ج - البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء/ بيروت. 1999.

د - والبنية الإيقاعية في الشعر الكويتي الحديث» ضمن: الأدب في الكويت خلال نصف قرن. (1950-2000). الكويت 2002. ص (150-2033).

2) **حديدة محمد.**

صنعة الشكل في الشعر المغربي القديم. أطروحة دكتوراه. مخطوطة بكلية اللغة. مراكش.

3) **منصف المزغني.**

أ - عناقيد الفرح الخاوي. ديميتير. تونس. 1981.

ب - عياش. ريميتير. تونس. 1982.

ج - حنظلة العلي. دار طبريا (الأردن)/ دار الأقواس للنشر (تونس). 1989.

د - قوس الرياح 1. دار طبرية (الأردن)/ دار الأقواس للنشر (تونس). 1989.

هـ - حبات. دار الآداب. بيروت. 1992.

و - حصان الريح. الشركة التونسية. 1994.

4) الماكري محمد

الشكل والخطاب. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/ بيروت. 1991.

5) العثمان ليلى

همسات. مطبعة حكومة الكويت. 1972.

6) العدواني أحمد (أحمد مشاري العدواني)

أوشال. إعداد خليفة الوقيان وسالم عبدالله خدادة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1996.

7) بنيس محمد.

أ - «بيان الكلمة». الثقافة الجديدة. ع 19. الدار البيضاء. 1981.

ب - جغرافية الفيضانات العليا (قصيدة). الثقافة الجديدة. ع 17. الدار البيضاء. 1980.

8) راجع عبدالله.

أ - «الجنون المعقلن». الثقافة الجديدة. ع 19. الدار البيضاء. 1981.

ب - «هكذا كلمني الشرق». الثقافة الجديدة (قصيدة). ع 19. الدار البيضاء. 1981.

9) هنريش بليت.

البلاغة والأسلوبية. ترجمة وتقديم محمد العمري. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء/ بيروت. 1999.

9) مكاوي عبدالغفار.

قصيدة الصورة. (الشعر والتصوير عبر العصور). عالم المعرفة. نونبر 1987.الكويت.

2 - DELAS Daniel et FILIOLET Jacques.

Coll. "Langue et langage. Lingustique et poétique. Larousse. Paris. 1973.

3- GOODY jack

La raison graphique. La démonstration de la penssée sauvage. Traduction et présentatiion de Jean Bazin et Albin Bensa. Ed Minuit. Pris. 1979.

* * *

[1]

حفل ملتقى قراءة النص (3) بأبحاث ومقالات قيمة دارت حول الترجمة من زوايا عدة: النظرية والتطبيق، الترجمة واختلاف الثقافات، علاقة الترجمة بالإبداع، ترجمة الكتب المقدسة، ترجمة الشعر، الترجمة الوسيطة، المترجم مبدعاً، تاريخ الترجمة في العالم، علاقة الترجمة بإثراء قواعد العربية... إلخ.

ورغم تقاطع بعض القراءات مع بعض فقد كان كل بحث متميزاً وإن لم يسلم من جوانب قصور. على أن معظم الأبحاث اكتنفها عيوب (عربية) معتادة، ترجع إلى أصل واحد مفاده أن اللسانيين التراجمة يقولون ما لا يفعلون. فهم يتحدثون في هذا الملتقى وقبله عن:

أ - انضباط العنوان ومطابقته للمحتوى.

ب - ضرورة الإفادة من الإنجازات السابقة في مجال الترجمة والبناء عليها توفيراً للجهود.

ج - تمكن المترجم من اللغتين: المصدر والهدف حتى يكون فيهما سواء، أو في اللغة القومية على الأقل.

د - انضباط لغة البحث، فلابد أن تكون مفهومة، لخلوها من التعقيد والترهل.

وسيرى القارئ الكريم أن حظوظ المقالات من الالتزام بالأقوال متفاوت، وأن أصحابها يقولون ما لا يفعلون؛ إلا من رحم ربك. وسنبدأ بالعناوين [وضعنا (بين قوسين) ما يتم به المعنى من عندنا]:

1 - مشكلات الترجمة في المصطلح العربي اللساني (من خلال كتابين مترجمين).

2 - ترجمة الإبداع (الروسي) وإشكالية اللغة الوسيطة.

3 - رُهاب الترجمة صراع ثقافي (من خلال الإمتاع والمؤانسة).

4 - النص الملحمي مترجماً (الفردوس المفقود نموذجاً).

5 - الشعر العربي الحديث مترجماً إلى الإنجليزية (أدونيس نموذجاً).

6 - الترجمة المسرحية واقعها وآفاقها (من خلال مسرحيتين عربيتين).

7 - الثقافات عبر الترجمة: القصة القصيرة (في السعودية) نموذجاً.

8 - ثقافة النص المترجم (في ترجمات الكتاب المقدس والقرآن الكريم).

9 - من قضايا ترجمة النص الإبداعي (من العربية إلى الأردية).

10 - قابلية الثقافات للترجمة (عرض ونقد).

11 - من المكتوب إلى المرئي (بين رواية الحرافيش وفيلم الجوع).

12 - رؤية لواقع الترجمة في مجال تاريخ الجزيرة العربية (جهود دارة الملك عبدالعزيز).

[2]

بعد ذلك نجد كتّاب الملتقى لا يبنون على إنجازات سابقة متوفرة بين أيديهم، بل يرغبون عنها، ويذهبون ناقلين من أصلها الإنكليزي، كما حدث مع أعمال نيدا ونيومارك وباسل حاتم. وآخرهم يستحق وقفة، فهو عربي وعمله مكتوب بالإنكليزية أصلاً، أعني كتابه «الخطاب والمترجم»، والرجل يشرف على برامج الترجمة ويدرّسها في جامعة هاريوت البريطانية. ترجم كتابه إلى العربية عمر فايز عطاري بتكليف من جامعة

الملك سعود بالرياض عام 1997، وأظن أن ست سنوات كافية لتعرّف الترجمة وشيوعها خصوصاً أن الذين رجعوا إلى الأصل الإنكليزي جميعهم يعمل في الجامعات السعودية. فليس للأمر تفسير في نظري إلا محبة التعالم، ورؤية العناوين مطبوعة بحروف لاتينية. وقد يهون الأمر لو لم تحدث أخطاء في كتابة البيانات أيضاً!

بإمكان القارئ الرجوع إلى صفحات 209، 311، 407، 426، 505، 656، 657، 677، 718، 719.

[3]

ثم نأتي لننظر في بعض المقالات معلقين على ما جاء فيها.

ترجمة المصطلحات الأدبية وتعريفها – حسن غزالة.

الكاتب مشهور في مجال الكتابة عن الترجمة، لكنه في مقاله هنا – على قيمته – يشبه اللاعب المشهور المستهين بالتمرين اعتماداً على أن الشهرة تغني، ثم تأتي المباراة لتثبت أن التمرين المستمر لا غنى عنه، فلولاه ما حافظ المشهور على مستواه.

أقصد أن الرجل كان خطيباً واعظاً لا باحثاً، فالفقرات المختلفة تكرر محتوى واحد، ثم إن الألفاظ الحماسية والجمل العاطفية هي السمة الأسلوبية في هذه الفقرات، والرجل، إذا جاريناه في بعض تعبيراته، (يزعل) إذا توصل الكتّاب إلى مصطلح عربي البنية لم يستشيروه في صياغته! ولقلة التمرين نراه يلقي بمعلومات خاطئة. وإليك أمثلة:

25 ف 1 الماركسية مرتبط بفكر المفكر اليهودي **الروسي** ماركس.

ولا أدري كيف غاب عنه أنه ألماني.

27 ف 2، 28 ف 1 ذهب إلى أنه استسهال المصطلح الأجنبي وهجر العربي كونه أسلس في النطق مثل رومانسية ورومانطيقية، ثم قال إنها «ادعاءات لا أساس لها لغوياً ولا منطقياً ولا لفظياً ولا مدلولياً» ثم ذكر مرتين أن العربية لغة كتاب الله ولغة نبيّه، و«لن تكون هناك لغة لا أحلى ولا أفضل ولا أجمل ولا أسلس منها».

28 ف 2 «أما تيمة فلا أرى لها مبرراً **ولا طعماً ولا نكاهة**».

أقول: هذه لغة غوّار الطوشة ورفيق دربه أبو عنتر!

ص ص 30-31 يرى في بعض المصطلحات العربية رطانة، ومنها **ظاهراتية** التي يفضل أن تحل **ظاهرية** محلها. ونسي أن الأخيرة دالة على اتجاه فقهي في التراث العربي، وأن التي بصيغة الجمع تعني شيئاً آخر لا علاقة له بصاحبتها.

36 ف 2: هل يرفض الفرنسي الفرنسة (...) أو الإسباني الأسبنة، بالطبع لا، فهم على خطأ إذاً؟ أم أن **الخواجة غير شكل**! أهؤلاء **الغيوريون** والحريصون على لغتهم، **أم أولئك أبناء** جلدتنا الذين لا غيرة عندهم **ولا حرصاً** على لغتهم العربية؟ الإجابة بدهية".

أقول: لا أدري إن كان الكاتب يعد نفسه من الغُيُر على اللغة العربية أم لا؟ فإذا كان كذلك فإن لغته/ فعله تنفي قوله.

2-40 إلا ما اضطررنا **عليه**. صوابه: إليه.

41 ف 3 محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، **القاهرة: مكتبة النهضة** صوابه: دار غريب.

ص 42 (في المراجع): جيه ستيتكوفيتش: اللغة العربية الفصحى الحديثة (باللغة الإنجليزية) مطبعة شيكاغو: شيكاغو: الولايات المتحدة.

قلت: الكتاب صادر عن جامعة شيكاغو 1971. وترجمة د. محمد

حسن عبدالعزيز بالعنوان نفسه، في القاهرة 1985. وصحة اسم المؤلف الأوكراني الأمريكي (ياروسلاف ستتكيفتش). ولكاتب هذه السطور ملاحظات على الكتاب والترجمة معاً، منشورة في «المجلة العربية للعلوم الإنسانية - جامعة الكويت» خريف 1987. فراجعها إن أحببت.

[4]
مشكلات الترجمة في المصطلح العربي اللساني - مازن الوعر.

الكاتب من تلاميذ تشومسكي، برز في النصف الثاني من ثمانينات القرن العشرين، ولا نجد له في التسعينات شيئاً ذا قيمة، إذا استثنينا بحثه عن الشرط عند سيبويه في مرحلة قريبة.

في هذا المقال نجد الكاتب يلجأ للتكرار، ففي الصفحتين الأوليين يلخص البحث، ثم يكرر الملخص في التمهيدي، ثم يكون البحث الذي هو نقد كتابين مترجمين! وقيل أن نلقي بملاحظات بسيطة نقول إنه أصر على تسمية اللساني الإنكليزي جون ليونز (جان) ليونز (ص 45، 50، 54، 55، 56، 57) وهذا تفرد من الباحث، فقد ترجمت أربعة كتب وكلها عليها (جون) = Jhon.

غمز الوعر من قناة المترجم محمد زياد كبة، الذي نقل كتاب تشومسكي إلى العربية ونشره النادي الأدبي في الرياض 1987. كما نعى على مصطفى صالح أن بين ترجمته كتاب «اللسان والمجتمع» ونشر الكتاب بلغته الأصلية 18 عاماً. ونقول: ما قولك في أن الكتاب المنسوب لدو سوسير (صدر 1916) لم ينقل إلى الإنكليزية إلا عام 1959؟ إلام تعزو ذلك؟ ألتخلف الإنكليز عن ركب اللسانيات البنيوية أم لشعورهم بأنهم غير محتاجين إليها؟ ثم أنت نفسك عرضت كتاب «تشومسكي» لجون ليونز في «اللسان العربي» ص ص 186-157 العدد 31 ديسمبر

1989، في حين أن عارضاً آخر سبقك إلى ذلك بثلاث سنوات، بعنوان "النظرية التوليدية ومناهج البحث عند تشومسكي" مجلة (الفكر العربي المعاصر) العدد 40 (1986م)! وأنت في تقديمك عرضت طبعة 1972، في حين كان الكتاب مترجماً إلى العربية اعتماداً على طبعة 1977 المنقحة، الصادرة في سلسلة (Fontan's Modern Masters Series).

نعم كان الكتاب مترجماً على يد الدكتور حلمي خليل، بعنوان «نظرية تشومسكي اللغوية» الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية 1985م. فلا تنه عن خُلق وتأتي مثله.

وصف الكاتب المترجم محمد زياد كبة بعدم التخصص، وعدم اتباع خطة موحدة في ترجمة المصطلحات، وأنه لم يضع المفاهيم اللسانية الغربية بمصطلحات عربية تراثية لها نفس المفهوم.

ونقول: بل إنه متخصص وله من الترجمات - غير ما ذكر الكاتب:

1 - مدرس اللسانيات، التسابق والتطور، تأليف جفري سامسون، الرياض: جامعة الملك سعود 1997م.

2 - اللغة وسلوك الإنسان، تأليف ديريك بيكرتون، الرياض: جامعة الملك سعود 2001م.

أما ترجمة المصطلح الواحد بأكثر من لفظ فلا ننفيه عن الدكتور كبة، لكنه ليس بدعاً في ذلك، فذلك مرض ثقافي عربي عام. وأما أنه لم يستخدم مصطلحات تراثية عربية فحسناً فعل، ذلك أن التطابق بين المفهومين: الغربي والعربي غير لازم، بل قد يكون مضللاً. فهل نقول إن: Surface structur يعادل (الظاهر) وأن (المقدّر) يعادل deep structur أم أن الأول يعادل: البنية السطحية والثاني يعادل البنية العميقة؟

ثم ما عيب (قواعد اختيارية) و(قواعد إجبارية) حتى نستبدل بهما: القواعد الجوازية والقواعد الوجوبية؟

وفي الختام يذكر - دون مناسبة - أنه صاحب نموذج عربي لساني عصري يستمد مكوناته النظرية من النظرية اللسانية العربية القديمة ومن التقنيات الحديثة للنظريات الغربية (ذكر النموذج). ونحن نستحلفه بالله وبكل مقدس أن يقول بينه وبين نفسه: أي النموذجين أدق وأكثر اختصاراً، القديم أم الجديد؟

[5]

- معايير متقدمة حول الترجمة في النقد القديم - محمود إسماعيل عمار.

البحث واف بموضوعه، سليم في لغته عموماً، جيد في عرضه. لكن ذلك لا يعني خلوه من هنات هينة.

71-5 وجدنا من الصحابة الفارسي والرومي والحبشي **والنوبي والسوداني**.

نقول: عرفنا سلمان الفارسي وصهيب الرومي وبلال الحبشي، فمن الأخيران؟

- ورد في ص 76، 78 يوحنا بن **موسويه**. وصوابه: ماسويه.

- في ص 86، 97 ابن وهبلي، صوابه: وهيلي بيا ىين.

- 80-1 كان يجيد لغتين أو **ثلاث**.

92 ف أسقطت كلمة من نص الجاحظ "... وسقط موضع التعجب (منه)".

108 ف 4 سقط من نص الإمتاع والمؤانسة 123/1 بعد كلمة الصورية: الأيسية والليسية.

115 ف 4 ويحملها **طلقات** شعورية. صوابه: طاقات.

[6]

كيف أدرس ترجمة نصوص مختلفة - محيي الدين حميدي.

ورد اسم هانز **فير** 4 مرات خطأ هكذا ((wherصوابه wherكما استخدم الكاتب أداة الموصول اللذين للجمع والذين للمثنى والصواب أن يعكس ذلك في كل المقالة.

ترجمة الإبداع وإشكالية اللغة الوسيطة - مرتضى غازي عمروف.

ورد في ص 212 الفضل بن **خاتم** وصوابه: حاتم (بالمهملة). والألماني فيلغيلم فون غمبولت. وصوابه: فيلهلم فون همبولت.

وإذا تغاضينا عن العجمة في بعض فقرات البحث، فإننا لا نستطيع التغاضي عن الخطأ في الهوامش والمراجع.

228هـ 1، 2 الترجمة إلى العربية قضايا وآراء، د. بشير **العيوي**. صوابه: عيسوي.

230-2 خلوصي، صفاء، **بغداد، الهيئة العامة للكتاب**، صوابه: القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

230-3 فن الترجمة في الأدب العربي، **حسن محمود** عبدالغني... صوابه: محمد عبدالغني حسن.

رهاب الترجمة صراع ثقافي - ميجان الرويلي.

260 ف 3 والكل يذكر أطروحة إدوارد سابير حيث يشير في **عام 1956** إلى...

أقول: إنى له ذلك وقد مات في 1939؟ وأرى أن سبب الخطأ عائد

إلى اعتماد الرويلي كتابه «الثقافة، اللغة، والشخصية» الصادرة طبعته الثانية عام 1956 بعد أن شبع موت، فتأمل. وبالمناسبة ورد في ص 277 هـ 4 أن الكتاب طبع عام 1056، أي قبل اختراع جوتنبرج للطباعة.

261-10 أكد يوري لوتمان في عام **لاحقاً**. صوابه: لاحق.

262-15 **التي يسوقوها** هؤلاء المنظرون.

263-4،3 أما **عندنا** لا تنتمي اللغتان إلى نسب واحد.... **يفصح نفسه**. صوابه: أما عندما... يفصح عن نفسه.

266-6 من أن يكون **في** بيانه في نفس الترجمة في... صوابه **حذف** (في) الأولى.

272-14 ما خص به **قون قوم**. صوابه: قوم دون قوم.

178هـ 15 الحيوان ج 76-77 صوابه جـ 1 ص 76-77.

178هـ 21 ورد اسم العلم جاك هكذا Jscopon وصوابه Jacques.

النص الملحمي مترجماً - عزت خطاب

340 ف 2 ثم إن عناني يشير إشارة عابرة إلى وجود ترجمات عربية لأهم الملاحم الإغريقية والرومانية أي الإلياذة، الأوديسة، الإنيادة، **مسخ الكائنات فن الهوى**...

قلت: الأخيرتان ليستا ملحمتين بحال.

340-4 من أسفل: **تسعة** وثلاثين صفحة. صوابه: تسع.

356-5 وهي ملحمة دينية **والتي** نشرت... صوابه بحذف (والتي).

ترجمة الألفاظ القرآنية - أحمد البنيان وإبراهيم البلوي.

أصر الكاتبان على ترجمة اسم العالم الهندي الذي ترجم معاني القرآن الكريم (بكثول) و(بكتول) من أول المقال حتى آخره، في حين ترجمه المرحوم إبراهيم أنيس في كتابه «دلالة الألفاظ 1958» بكتال، كما ترجمه باحثون آخرون في الملتقى نفسه كما صنع أنيس.

511 - ف 4 لا شيء في اللغة **غير قابلة** للترجمة. صوابه: غير قابل.

511 ف 5 ولا تجد لها **مكافئ**. صوابه: مكافئاً.

520 ف 2 ونلاحظ في الترجمة الأولى **مثال** على التغريب. صوابه: مثالاً.

529-10 فينبغي له **قانوناً** ينظمه. صوابه: قانونٌ.

تمكين الفعل العربي عبر الترجمة - لميا ء باعشن وصباح صافي.

دراسة تقابلية ممتازة بين العربية والإنكليزية، ركزت على صيغة المصدر الصناعي في العربية، وميزت بينها وبين أشكال تشبهها، وبينت دلالات المصدر المختلفة، وكيف ترجمت أشكال وصيغ من الإنكليزية إلى العربية بهذه الصيغة. ولكن عنوان الباحث - كما لاحظ الدكتور الفيفي - غير واضح البتة. وفوق ذلك ذهبت الباحثتان إلى جدّة بعض الألفاظ الواردة على هذه الصيغة، في حين أنها واردة في تراثنا القديم. ونحيلهما على كتابنا «العربية الفصحى المعاصرة وأصولها التراثية» القاهرة: دار غريب 2002م، صص 97-103.

ثقافة النص المترجم - محمد خير البقاعي.

الباحث غني عن الإشادة به، فهو يضرب بأسهم كثيرة في الترجمة

من لغات مختلفة وفوق ذلك يكتب عنها تنظيراً. وقد عاب بحثه من الناحية الشكلية البحث أن بعض الصفحات جاءت كتلة واحدة في الطباعة بحيث عسر علينا متابعة الفكرة وتشقيقها (ص 570، 571، 572، 573، 576، 577، 579، 584، 585، 586) وفي آخر صفحة من البحث تعب البقاعي من التزام الصحة اللغوية، فوجدنا عنده: «فكيف فعل أحبار اليهود في الشتات **والحوارين** في غربتهم... ممن **يتقون** اللغات».

هـ 37 أحمد الدويدات. وصوابه: أحمد ديدات.

دراسة نظريات الترجمة من القديم إلى الجديد – عبدالوهاب الحكمي

بحث قيم على ما فيه من تكرار، والتكرار هين إذا نظرنا في **الأخطاء** اللغوية التي لم تغادر الفاعل والمفعول والتمييز، حتى **جاوزت العشرين**. ولا يظن القارئ الكريم أننا سنقف عندها؛ لأن هذا لن **يحدث**. وسنكتفي بالأخطاء الواردة في الأعلام:

ففي ص 620 يتحول ابن ناعمة الحمصي إلى ابن نعيمة، وفي ص 623 يتحول الألماني فردريش شلاير ماخر إلى شكيبر ماخر، وفي ص 629 يصبح بنيامين لي وورف: ورث. ثم نجد مؤلفي "معنى المعنى" أوجدن وريستشاردز (نعم بزاي نهائية) يصبحان أوجدين وريتشرد (ص 630). بعد ذلك نرى بكتال وايرفنج متحولين إلى بكتهول وأروفنج.

أما ص 638 فتتحدى الباحث نفسه أن يكون راضياً عنها، إذ نعتقد أن أسطراً سقطت فاستغلق علينا فهم ما بها. والعجيب أنها تدور حول عدم الدقة في اسم الكاتب (!) وهانحن نورد بعض ما جاء فيها وفي ص 640 مقابلة بالصحيح:

ما جاء عند الباحث:	الصواب:
روبر وليس	روبرت لويس ستيفنسون

اثركونان دويل	آرثر كونان دويل
إميلي فرونتي	إميلي برونتي
ج. هت. ويلز	ج. هـ. ويلز
د.هـ موراتس	د. هـ. لورنس

وفي الإحالات أخطاء بسيطة تظهر بسهولة للقارئ باستثناء ما جاء في (669-1) محمد المهنمي العبادي، إذ المقصود محمد المنجي الصيّادي.

وفي ص 630 أشار إلى الجدول التالي، ولا وجود له.

وفي ص 634 «نجد الدكتور عبدالسلام المسدي يضع في نهاية كتابه الأسلوبية والأسلوب، **نحواً بديلاً ألسانياً في نقد الأدب**، وكشافاً للمصطلحات».

والواقع أن ما تحته خط داخل ضمن العنوان محرفاً صوابه «الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب». ولا شك أن المؤلف وضع كشافاً كما قال.

639 ف 1 «وترجمت كل أعمال شكسبير في مجلة المسرح التي مازالت تصدر حتى اليوم».

ونقول إن المجلة المشار إليها غير التي توالي الصدور حتى اليوم.

642 ف 1 ترجمة المرحوم محمد هلال لكتاب جان بول سارتر الأدب... صوابه: محمد غنيمي هلال... ما هو الأدب.

- ترجمات قصص إيرنست همنجواي وكولن ولسن مثل **المعقول واللامعقول في الأدب الحديث والمنتمي وما بعد المنتمي كانت مقبولة.**

- أقول: هذه العناوين ليست قصصاً بأي حال بل هي كتب فكرية نقدية

تتخذ من الأعمال الأدبية مطية للتحليل. بل إن العناوين خطأ أيضاً وصحتها على التوالي: المعقول واللامعقول في الأدب الأوروبي الحديث، اللامنتمي، ما بعد اللامنتمي. أما الروايات/ القصص التي نشرت في العربية لكولن ولسون/ ولسن فهي: ضياع في سوهو - الشك - الحالم - القفص الزجاجي - إله المتاهة - الاستحواذ - العناكب. وأغلبها من منشورات دار الآداب ببيروت.

- في ص 643 جدول ذو نهرين، سقط من النهر الأول العدد 1948 كما سقط من الثاني العدد 1968.

644 ف 2 يذكر أن الكتب المترجمة في سلسلة عالم المعرفة 22 (!) ولا تعليق.

وفي ص 645 ينقل عن غيره أن المملكة المغربية ترجمت كتابين **فقط** في الفترة 1970-1980م (!)

644 ف 4 موقع التعريب من التثقيف والأسلحة! وصوابه: موقع التعريب والترجمة من التثقيف والأسلمة (بالميم).

ونختم بضرورة حذف كلمة (عشر) من ص 641 في العنوان: ... وحتى العقد الثامن **عشر** من القرن العشرين.

دراسات اللغة ودراسات الترجمة - محمد بن عبدالله العبداللطيف

للكاتب في اسمه رسمان: الذي ورد مصاحباً للعنوان، ثم الذي كتب في رءوس الصفحات (آل عبداللطيف). ربما كان هذا مؤذناً باجتهاده الذي خالف فيه كل الكتاب عندما أورد أعلاماً أوروبية فيها القاف والصاد.

لديه ر. ليق هاريس - صاندرز بيرس - دوبوقراند - قريقوري -

ولفقانق - خوان ساقر - يورق هانز قدامر. تعارف زملاؤه اللسانيون التراجمة على إيراد هذه الأسماء إما بالغين أو بالجيم، وهي في المنشأ بالجيم السامية.

ولكن هذا الاجتهاد الذي أخطأ فيه لا يحرمه من الإجادة في عرض قضية العلاقة بين تطور الدراسات اللسانية وتأثيرها في علم الترجمة أو إن شئت في نظريات الترجمة، منذ القرن التاسع عشر حتى دريدا. كما لا يحرمه أنه أورد اسم الإناسي البولندي برونسلاف مالينوفسكي هكذا: "براتسلاف مالينوسكي"، وأورد التداولية بالشكل الذي يغضب حسن غزالة: البرجماتيكية والبرقماتيكية.

ويحسب له أنه - ضمن قلة قليلة - أورد اسم اللساني الدنمركي على وجه صحيح كما ينطق: لوي يلمسليف؛ في حين إن إخوتنا في العروبة يكتبونه: لويس هيلمسليف.

على أنه رغب - كغيره - عن استخدام الأعمال المترجمة، فنجده في قائمة المراجع يذكر الأصول الأجنبية التي ذكرناها في بداية كلامنا، إضافة إلى كتاب تشومسكي: المعرفة اللغوية؛ طبيعتها وأصولها واستخدامها (1986م) وهذا الكتاب ترجمة د. محمد فتيح ونشرته دار الفكر العربي (1993).

قابلية الثقافات للترجمة - سعد البازعي

المقال عرض لكتاب اشترك في تأليفه خمسة عشر باحثاً. وقد كان العرض واضحاً، وتضمن رأي العارض في أمور كثيرة. وخلا خلواً تاماً من الأخطاء اللغوية. وبما أن حسنات الأبرار سيئات المقربين، فإننا لا نقبل منه

هنات تافهة جداً، مثل إصراره على آيسر في حين جرى العرف أنه أيزر، أو نظرية **الاستقبال**، في حين استقر الاصطلاح أو يكاد على التلقي.

* * *

ذكّرتني كتابة الأعلام الأجنبية بحالة فريدة من نوعها، لم أر من نبه عليها غير د. حسن البنا عز الدين. فسعيد الغانمي ترجم كتاباً عنوانه "السيميا، والتأويل" ولا يخلو مقال في علامات أو جذور أو إخواتهما من الإشارة إليه، في حين أن اسم المؤلف، بل لقبه خطأ صريح. كيف. جاء الغلاف أنه روبرت شولتز. والأخيرة أصلها سكولر، سين وكاف ثم واو مد تليها لام وزاي ساكنتان. نعم هي Scholes تماماً كلاعب نادي مانشستر يونايتد الأصهب الذي يحمل رقم 16. وبإمكان القراء الرجوع إلى موقع النادي، وسماع المعلقين ينطقون الاسم الذي يحمل الهجاء نفسه كما قلنا.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

* * *

- 1 -

يبدو أن ما تمنيناه قد صار واقعاً يدعو إلى الغبطة والتفاؤل؛ فقد حظيتْ «**جذور**» بثلاث «قراءات» لأعدادها، أسهمنا فيها بواحدة. ولاتزال القراءة لإصدارات النادي تمثل مشكلة عسيرة متشابكة الأطراف، تستلزم حلولاً على كل طرف أن يسهم فيها..

إن «**علامات**» العقد الأول من القرن الحادي والعشرين تختلف عن «الآداب» في الخمسينات والستينات اختلافاً بيناً. فهذه لم تكن صفحاتها تتجاوز العشرات إلا قليلاً، على حين أن تلك تقارب صفحاتها الألف (1000) عدا! لأنها تمثل نقطة جذب للمثقف العربي الذي يؤلمه ما آلت إليه ثقافته من تدهور انعكس على شتى مناحي حياته. ولعل هذا يفرض على المتعاملين مع إصدارات النادي التواصي بعضهم لبعض بالتركيز الشديد في بحوثهم، كما قد يتطلب من النادي تحديد حجم تقريبي لها. حتى ينجو «قارئ» مثلي من الحيرة والتشتت أمام هذا الحشد الضخم من البحوث الطويلة المتنوعة المغرية بالمتابعة والمثقفة .وإلى أن يتحقق هذا - أو بعضه - لا مناص من الاختيار لعدد محدود منها، حتى لا نقع فيما لا نريده من إطالة..

- 2 -

في بحثه «الرواية العربية والموقف الثقافي» يشير الأستاذ عبدالله إبراهيم إلى المكانة المتميزة التي احتلتها الرواية في أدبنا المعاصر، والتي جعلت ناقداً كالدكتور جابر عصفور يطلق على العصر «زمن الرواية». ثم

يعلل الباحث لحذر الرواد الإحيائيين منها، وغضِّهم من شأنها: «ففى سياق ثقافة عقلية ودينية منضبطة تظهر حاجة للتحذير من أهوال التحليلات السردية التى تعبِّر ضمنًا عن أحلام مخبأة وتطلعات مكبوتة» ص (10). وهذا ما فعله الإمام محمد عبده، بوصفه مصلحا يتوزع اهتمامه بين تشخيص الحالة المطلوب إصلاحها، واقتراح ما يراه مناسبا لعلاجها. ولذلك قدم عرضاً للكتب الشائعة في عصره. ووقف ضد كتب السير التي تضم الأكاذيب الصرفة والخرافات. لكنه كاد ينصف الرواية (الرومانيات)؛ لأنه رآها تُخترع لمقصد جليل، كتعليم الأدب والحث على الفضائل. مع أنه عضَّد قرار الداخلية المصرية بمنع الكثير منها!

على أنه ينبغى ألا نجعل مثل هذا الموقف يغض من قدر هذا الرائد المستنير؛ تأثراً بما احتلته الرواية بعد ذلك من مكانة رفيعة بين الأجناس الأدبية. متناسين ريادته المتميزة في المجالات الدينية والسياسية والاجتماعية والأدبية.

والحق أن موقفه وموقف كثير من الرواد تجاه «الفنون السردية» يدعونا إلى أن نقوم موقفهم منها في ضوء ملابسات كثيرة ينبغي أن توضع في الاعتبار عند النظر إلى هذه الفنون. وقد تؤدي إلى الوصول إلى «قواعد نقدية» لا تتفق كثيراً مع المألوف منها في النقد الغربي..

إن الميراث الثقافي المتراكم قد فصل فصلاً حاداً بين تلك الفنون «الشعبية» التي تُقدم للعامة والشعر الذى يُقدم للخاصة. أو على حد قول «ابن عبد ربه» في مقدمة «العقد»: «.. ألفت هذه الكتاب وتخيرت جواهره من متخيَّر جواهر الآداب، ومحصول جوامع البيان.. فَلِي فيه تأليفُ الأخبار، وفضلُ الاختيار، وحسن الاختصار... وما سواه فمأخوذ من أفواه العلماء، ومأثور الحكماء والأدباء... واختيار الكلام أصعب من تأليفه».

ومن منطلق قريب من هذا جاء ما كتبه الأستاذ كرم ملحم كرم[1]، مع محاولة منه لإيجاد جذور صالحة لهذه «النَّبتة اللَّدْنة الساق في أدب الضاد»؛ فهي ليست دخيلة على هذا الأدب في عهد البعث الطالع. بل لها في خزائنه دعائم وطيدة الأسّ. «فما جئناه بالجديد ونحن نعالج هذا الفن»! ويستدل على رأيه بـ «كليلة ودمنة» و«ألف ليلة» و«المقامات». وليس المجال مجال مناقشة هذا الرأي الذي يعز عليه حرمان أدبنا من هذا الجنس الأدبي. وهو ذاته ينهي مقاله بما ينبئ عن تأخر القصة عن الشعر «فالقصة كانت عندنا أحطُّ بضاعة؛ لأن أدب الضاد التفت إلى الشعر أكثر منه إليها فصاغ منه العقود الغوالي، وأهمل القصة مع أنها والشعر عديلان في المرتبة والبقاء!».

ويمكن القول إن المحيط الثقافي ظل يُزري بهذا الفن، وبخاصة لدى المتصلين بالتراث فقط؛ فـ «ألف ليلة» لديهم «كتاب غث بارد الحديث» مرفوض «لما فيه من الفحش والرذيلة»! لكن هذه الحدةَ خفتْ لدى المتصلين بالأدب الغربي، كـ «يعقوب صنوع» الذي أشار إلى «كثير من الضرر وقليل من النفع لمثل هذه الفنون». وقريب من هذا كان موقف «لويس شيخو».

ولم يختلف المبدعون في ذلك عن غيرهم؛ فقد تحرج مؤلف «حديث عيسى بن هشام» والمشفقون على آل المويلحي - من اشتغاله بأدب العوام. كما يطيل «هيكل» في بيان أسباب تردده في ذكر اسمه على «زينب»، فيجعلها «أخلاق ومناظر ريفية» بقلم «مصري فلاح»!

والملاحظ أن الثقافة السائدة قد أقصتْ ما لا يوافق تصوراتها، حتى بالنسبة إلى «نجيب محفوظ»؛ فهو وإن نجا من الخضوع لهذه الضغوط في «أولاد حارتنا» فإنه لم يصل إلى حد التصادم مع تلك الثقافة؛ بدليل أنه ظل طويلاً يخفي اسمه عما يكتبه من روايات!

وظلت الرواية (فن العامة عند ابن عبد ربه) تحتل درجة أدنى بكثير من الشعر لدى الرواد، وعلى رأسهم العقاد في كتابات كثيرة له عنها، وصنوه «المازني». ثم الرافعي الذي رآها «ضربًا من العبث، ولونًا من ألوان الأدب الرخيص» بل - وياللعجب - كان «الحكيم» - الرائد المبدع لها وللمسرح - يضعها في موضع أقل كثيراً من «الأدب»!

وليس لنا أن نملّ من الإقرار بأن مثل هذه المواقف لا تقدح في مكانة هؤلاء الرواد. بل أكاد أقول إننا في نقد هذه الفنون السردية ينبغي أن تكون لنا «قواعدنا النقدية» التى قد لا تتفق بالضرورة مع مثيلاتها في النقد الأجنبى. بل قد تبيح في بناء هذه الفنون ما يرفضه هذا النقد! ويحضرني هنا ما كاد يجمع عليه نقاد «زينب» من اتهامها بـ «الحشد» خلال وصفها لجمال الريف. متناسين أنه في ذلك يستجيب لطبيعته.. وطبيعتنا - الغنائية التي تهش لهذه «الاستطرادات» وتنفعل بها، برغم مخالفتها لـ «القواعد» التي قد لا يناسبها هذا الهدف الذي تغيّاه المؤلف: «مناظر وأخلاق ريفية» ولذلك لم يبالغ من جعل الريف في الرواية هو «الشخصية المجهولة»؛ لأنه لم يكن عنصراً ثانويًا في الرواية. بل كان عنصراً قائمًا بذاته، يؤدى دوراً جوهريًا فيها، وليس «ديكوراً» لها!»[2] وما ذلك إلا لأن النموذج الذي كان يبدع من خلاله «هيكل» هو نموذج «الحَكْي المصري»، أو القصة عندما يتناولها الإنسان المصري بروحه المتأثرة بالتكوين النفسي والتاريخي له[3].

وشبيه بذلك ما ألفْناه واتبعناه في «نقد المسرح» من الأخذ بحرفية نقده، دون أن نتيح المجال لصدور قواعد نقدية تمثل بيئتنا وتكويننا الثقافي. ولذلك أخذ كثيرون على «شوقي» شيوع «المونولوج» في مسرحياته. مع أن «وادي العدم»، في «مصرع كيلوباترا»، و«جبل التوباد» في «مجنون ليلى»؛ يلبيان «رغبة غنائية» راسخة في أعماقنا، فضلاً عن أنهما من أعذب الشعر وأفضل نماذجه في العصر الحديث!

- 3 -

أما البحث الثاني فهو للأستاذ محمد بوعليبة، بعنوان «النقد الغربي والنقد العربي، الفصل السابع والأخير، المنهج التطبيقي عند يمنى العيد». وإذا علمنا أن هذا الفصل/ البحث كان رابع ثلاثة من البحوث نشرتها «**علامات**» في أعداد سابقة - أدركنا مدى العنت الذي يعانيه القارئ الحريص على المتابعة.

هذه واحدة، أما الأخرى فهي الغموض الذي يكتنف هذا الجزء الرابع من الدراسة المختصُّ ببيان مدى نجاح «يمنى العيد» في استعمالها للآليات الجديدة المأخوذة من النقاد الغربيين، حين بدأت تنفتح على «البنيوية». وذلك من خلال تناولها لـ «أوديب ملكًا»، «موسم الهجرة إلى الشمال»، وقصيدة «الزمن لأدونيس»، وفي «أوديب ملكًا» - التي أذكر أنا استوعبناها استيعابًا جيداً، منذ عشرات السنين، زادته الثقافة والخبرة صقلاً وتجويداً - في هذه المسرحية فوجئنا بتناول الناقدة لها تناولاً مغرقًا في الغموض؛ فهي تراها «نصًا مكتوبًا» يجب تناوله على مستويين: مستوى الحكاية ومستوى القول. ثم تقسم القصة (تريد المسرحية) إلى متتاليات ثمان «.. وتبدأ بنهاية القصة؛ لأن التسلسل السببي في نظرها هو الذي يخلق الإيهام الفني للواقع. وتنتقد هي هذا التحليل واصفة إياه بالميكانيكية والتجريد، وبأنه لا يرى أهمية الموقع الذى ينظم التسلسل، ويشكل تعبيراً عن «الإديولوجيا» السائدة في المجتمع، والتي ينقلها الكاتب/ الراوي.. ثمة موقع يتحكم في منطق الترابط.. موقع حاضر في أثره في النص لأنه خفي حضور الموقع في أثره، هو خفاء الكاتب/ الراوي في النص القصصي»!! (التعجب من عنانا) ص (35) ثم يضيف «بوعليبة» إلى هذا النص ليمنى العيد عن «الراوي: الموقع والمشكل» و«بنية الشكل والموقع» يضيف قوله: «إن هذا الموقع الاجتماعي يخلق

لعبة بنيوية هي تعطي الوهمية (كذا) وتعبر عن الحقيقية. وهكذا تتم اللعبة: تعتبر المسرحية نظرة روائية كبيرة تهدف إلى البحث عن مرتكب جريمة قتل.. ولهذا تقارن بين الحوار - حيث ليس النص الخطاب بداية للقصة، فهو يبدأ مع انتشار الطاعون - وبين بحث شرَطي؛ حيث لا تطابق بين زمن الخطاب وزمن القصة.. وتخلص «يمنى العيد» إلى أن الحوار ليس تحويليًا، بما أنه ينطلق من اتفاق مبدئي حول عدم براءة أوديب» ص (35)، (36).

وأنا أشرك القارئ الكريم معي في تقييم هذا النص الطويل - ومثله كثير - ليرشدني عمَّن تسبب في إغماض الواضح/ البين.. هل كان ذلك من الناقدة في تطبيقها؟ أم من الباحث الذي يستعرض نقدها؟!

وهكذا يظل القارئ يعاني من مثل قولها «إن موقع القدر موقع كاتب مختبئ، ومن هذا الموقع تنفتح الرؤية في النص، وتتسع لتطول الصراع القائم في زمنها، وفي واقع لها» ص (36).

ولعل هذا هو ما حدا بالباحث إلى أن يأخذ عليها خلطها بين المسرح والقصة؛ بكثرة حديثها عن الراوي في «أوديب» وأنها لا تطبق البنيوية إلا في التباين بين زمن القص والزمن التاريخي.

- 4 -

(1-4)

وفي حديث الأستاذ «بوعليبة» عن تناول يمنى العيد لـ «موسم الهجرة إلى الشمال» يرى أنها «تنطلق في دراستها من مبدأ أنها تطرح فكرة امتلاك الوطن/ الأرض. وتقع الهجرة على مستوى الفعل الروائي في حركيته التي تخلق بنية النص. وليست هذه الحركية حركية ذات جانب واحد، بل هي توتر مقترن بمحور الرواية، من حيث تنشأ كل الدلالات..

وهذه النقطة يوضحها تحليل الزمن: زمن السرد، مقام السرد، مقام التعبير الذي يأتي بعد عودة الراوي إلى القرية» ص (43)، (44) ثم يأخذ عليها خلطها بين زمن السرد ومقامه، وبين التأويل والنقد البنيوي بإعطائها معنى (دلالة) لزمن الرواية». لكن هذا البيان يمكّن أساسًا من استيضاح حدود الخلط بين وضعية السرد وزمن السرد. ويبدو أن مستويات الزمن التي تتكلم عنها هي المستويات السردية؛ ففي نظرها زمن السرد هو حكاية الراوي، وزمن الأحداث هو الحكاية الثانية. وهذا ما يفسر بقاء خانتيْن فارغتين كما لو كان لزمن السرد وجود وحده، أو لزمن الأحداث وجود خارج السرد» ص (46-48) ثم يشير إلى دراسة أخرى للناقدة بعنوان «بنية الموقعين في موسم الهجرة» «تريد موقع الراوي الذي هو شخصيته في نفس الوقت، وموقع مصطفى سعيد، شخصيته.. وراويًا كذلك. يظهر الفعل السردي في الرواية كصراع بين هذين الموقعين في شكل حوار، لأن لكل موقع خطابه الخاص».. ص (47).

هذا الحديث الطويل من الناقدة، أو من «نقد النقد» الموجه إليها - لم أخرج منه بالحصيلة التي يتوقعها قارئ من ناقد؛ فهذا عليه أن يتمثل ثقافته ويعتصرها، ويقدمها إلى قارئه دقيقة ناصعة واضحة، دون إدلال عليه بـ «بريخت» و«البختينية» و«فيدال» و«تودوروف» حتى لا يشبه المهندس الذي يَتيهُ على مَن يطلب منه تصميم مسكن - بتنوع دراساته، وذيوع اسمه، ثم يخفق في إنجاز ما طلب منه!

شيء من هذا لمسه «بوعليبة» في ختام دراسته، وبعد نقده لما قالته عن «الزمن» لأدونيس - عندما أشار إلى أن «يمنى العيد» كانت كقرينتها خالدة سعيد - فى العجز عن استيعاب النقد الغربى، وإذابته فى الثقافة المتلقية. بل جعلته غطاء لضمان صلاحية منهجها» ص 55-56 وأكاد أضيف: بل لإرهاب القارئ وتخويفه من المراجعة أو الاعتراض!

(2-4)

من الخير أن أشرك القارئ الكريم معي فيما حدث بعد تلك المعاناة لاستيعاب ما كتب عن «موسم الهجرة» فمنذ نحو ربع قرن قرأت بعض ما كتب حولها، وترسَّب في أعماقي طرافةُ الرواية، وقدرةُ المؤلف الشاب - حين تأليفها - على رسم تلك الشخصيات «النارية» التي عانت مرارة اللقاء بين الشرق والغرب، ثم قدرته على حلٍّ تلك «العقدة» حلاً يتسق مع رؤيته الفنية، وبناء روايته. وقد سبق إلى شيء من ذلك «الحكيم» في «عصفور من الشرق» و«يحيى حقي» في «قنديل أم هاشم» و«سهيل إدريس» في «الحي اللاتيني».

تحركت تلك الأصداء الخافتة الرابضة في الأعماق، وأغرتني بمعاودة القراءة لما كتبه الأستاذ رجاء النقاش عن «موسم الهجرة» منذ أكثر من ثلاثة عقود[4]. فماذا وجدت؟ لقد تحققت مما قرَّ في أعماقي من سنين طويلة من قدرته الفائقة على التحليل، وبصيرته الثاقبة في استكشاف أعماق الشخصيات، ورؤيته الشاملة التي توحد بين الخيوط المختلفة في الرواية، ثم تربطها هي وأبطالها بالروايات الأخرى التي عالجت القضية ربطًا ذكيًا دقيقًا، يبين ما فيه من «تناص» بين تلك الأعمال بعضها مع بعض. كل ذلك، وأكثر منه، فعله هذا الرجل باقتدار، وبأسلوب ناصع دقيق، خال من الإدلال والإلغاز!.

فقد لاحظ - أولاً - ملاحظة عامة دقيقة، علل بها العنف الذي ساد أحداث الرواية، وميزها عن مثيلاتها؛ فالبطل إفريقي «أسود اللون» و«السواد» هنا يعطي التجربة عمقًا وعنفًا، ويمزجها بنوع من المرارة. فالبشرة السوداء انصبَّ عليها حقد الغربيين وغضبهم، فافتنوا في تجريحها إنسانيًا وثقافيًا واقتصاديًا وسياسيًا. ومن هنا كان صدام «مصطفى سعيد» بهم وبحضارتهم صدام أقدار متضادة، ويتم الصراع

خلاله بأسلوب فني خال من الضجيج والمباشرة، يمس قضاياه مسًا رشيقًا بديعًا!

ثم يشيد النقاش بالموقف الحضاري للمؤلف في بنائه لروايته. فقد ظلت طبيعة بطله النارية الحادة هي الموجهة لخطواته، والمفسرة لتصرفاته. فها هوذا ينال أكبر الدرجات العلمية، ويدرِّس في جامعات انجلترا. لكنه ينهي حياته الخاصة مع أربع فتيات أجنبيات نهايات دامية حادة. ومن ثم يأتي قراره الحاسم بالعودة إلى الجذور في قريته وسودانه.. يزرع أرضه ويتزوج من نسائه؛ لينأى بنفسه عن قشور الحضارة الغربية - التي تبهر كثيرين - ولا يستبقي منها إلا جوهرها الإنساني المنتج، الذي يمتزج بواقع بلده امتزاجًا خلاقًا، يساعد على النهوض بدور خلاّق في الحياة.

وهذا هو ما انتهت إليه أحداث الرواية، فقد عاد «مصطفى» إلى سودانه وحرث أرضه وزرعها فأثمرت، وتزوج من سودانية فأنجبت. بعد أن انتهت علاقاته الأربع السابقة في الغرب نهايات دموية عقيم؛ فثلاث من الفتيات انتحرن، على حين قتل هو الرابعة التي تزوجها، وحوكم وسجن بسببها. وما ذلك كله إلا لأن هؤلاء النسوة لم يشغلهن إلا القوة الجسدية الجامحة.. للبطل الإفريقي، ولم ينظرن إليه إلا تلك النظرة المجنونة به والمتعالية عليه المحتقرة له - فأجج ذلك كله نقمته عليهن، ودفعته إلى الانتقام منهن!

ولم ينج من ذلك الهوس المجنون إلا علاقتان للبطل: علاقته بـ«اليزابيت» التي أحبت القاهرة واستقرت فيها بعد وفاة زوجها المستشرق. ثم أحبت «مصطفى» والشرق حبًا نقيًا صافيًا. أما العلاقة الأخرى فهي التي ارتبط فيها بـ «حسنة» السودانية.. والوحيدة التي أنجب منها - إلى أن تنتهي حياته غريقًا في النيل، دون أن تطفو جثته.. ليعود إلى منبعه العريق، ويذوب فيه..

ويستمر هذا التناول العذب الرصين للرواية، فيلمس الأستاذ النقاش الرابطة الدقيقة بين ثورة «مصطفى» على النظرة الأوربية العنصرية الجشعة المتخلفة للأفارقة - وبين ثورة «حسنة» على التقاليد الإفريقية المتحجرة التي أجبرتها على الزواج من «العجوز» بعد غرق «مصطفى» فما كان منها إلا أن قتلت الزوج العجوز. وقتلت به الوجدان الإفريقي البالي لتستبدل به وجدانا جديداً، متحضراً ونقيًا!

ثم يشير الناقد إلى عذوبة اللغة في الرواية، وشاعريتها، واغتنائها بالأضواء والظلال. من مثل وصف الصحراء: «هذه الأرض لا تنبت إلا الأنبياء، هذا القحط لا تداويه إلا السماء!».. وكدفاع «مصطفى» وهو يحاكم في لندن: «إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة، وقعقعة سنابك خيل اللَّنبي» وهي تطأ أرض القدس!».

كذلك يتوقف أمام ما تتميز به الرواية من مزج خصب أصيل بين فضائل الرواية «التقليدية»، من رسم دقيق للشخصية، وحبك لحكاية ممتعة جذابة - وبين فضائل الرواية الحديثة التي اهتمت باللاشعور، وأصاخت للأصوات الخفية في أعماق الإنسان، كما يشيد بارتباط «الجنس» فيها بالمواقف والأحداث، وعدم إقحامه عليها، أو على الشخصيات.. إلى غير ذلك من التناول النقدي السلس الرصين العميق. المعبِّر عنه بالسهل الممتنع من الأساليب!

ويكاد الإنسان يحدس بنتيجة هذه المشاركة التي رجوتها من القارئ، والتي لن تكون إلا انتشاء وإفادةً من مثل هذا التناول النقدي، وارتقاء إلى آفاق سامقة مصفاة تجذب «المتلقِّين» له، وتصرفهم عما سواه!

- 5 -

(1-5)

شغل الدكتور نذير العظمة دراستين من العدد، أولاهما عنه،

وأخراهما له. استعرض الأستاذ محمود جابر عباس في الأولى كتاب العظمة «قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث - الشعر السعودي أنموذجًا» وقد قدم الباحث لعرضه بمقدمة تنم عن سعة الاطلاع، وغزارة المعلومات. لكنها لم تفد كثيراً في التعرف على كتاب العظمة الذي قرأته قبل قراءة هذا العرض، وفهمته.

ولنقرأ بعضا مما قدم به الباحث، وأرجو ألا يجد القارئ شيئًا من الغموض الذي شعرت به «**أصبحت** مشكلة البنية والصياغة اللغوية، والتشكيلُ والتركيبُ الفني أو الجماعي الذي ينهض عليه النص الشعري من خلال إيجاد بؤر بنائية وأنماط شعرية وارتكازية عديدة يجمعها - **إطاراً واحداً** لبنية أساسية واحدة حية نامية متماسكة ومتطورة **في آن**، يتوزع النص من خلالها، ويُعلي بناؤه الكلي»[5] وضبطُ المضارعيْن الأخيرين من عندي. والخطان أسفل «أصبح» وخبرها كذلك؛ حتى نخفف الأثر الذي نتج عن إهمال «علامات الترقيم»!

وهكذا نجد مثل هذا في قوله: «وقد تعددت وجهات النظر حول ماهية الخطاب الشعري وعناصره وأركانه، ومحاولة تأصيل قضاياه وإشكالاته من خلال تلازم الأبعاد الفنية والموضوعية والجمالية والمعرفية والتشكيلية. ومحاولة تأصيل قيم الظاهرة الأدبية وتمديد استراتيجياتها وأنساق بنْيَاتها وتجلّي علاماتها وفحص ومدارسة سياقاتها. وتطبيقاتها في مجال (علم الشعرية) و(علم النص) و(علم الخطاب) من خلال تفكيك مكونات الخطاب الشعري ومرجعياته، ودراسة أبنيته السطحية والعميقة، وضبط أنساق ملفوظاته ومهيمناته وموجهاته..»[6] ويستمر الباحث دون أن يهتم بقارئه الذي يود الفهم - فيشير إلى «الزخم» النقدي لارتياد آفاق النص الشعري لاستكشاف بنياته وثيماته.. وما يدور في متنه من حقول دلالية وبنائية وتشكيلية وإيحائية مضمَّنة بوهج التجربة الشعرية، وتنطوي عادة على عدد كبير من البنى التركيبية والصوتية والصرفية

والإزاحية والإيصالية التي تعيد للقصيدة نسجَها وتشكيلَها في علاقات ودلالات جديدة، تنجح وتثير خفايا وخبايا بنية القصيدة، واستنطاقها واختراق كياناتها وتفكيك بناها وتشريح بواطنها ورؤياتها الداخلية من أجل استكشاف مجاهيل حداثتها ونبراتها وتعالقاتها.. بعد أن اعتمدت في تفكيكها على مهاد نظري يبدأ بقدامة.. وينتهي بـ«فيتجنستين» و«سوسير» و«ريتشاردز» و«لوكاتش» و«هيدجر» و«إدموند هوسرل» و«ميشال فوكو» و«جان ديريدا» و«رومان ياكوبسون».. »[7].

لعل القارئ الكريم يتفق معي في ضرورة أن نتوجه إلى الأستاذ جابر برجاء - وهو القطب النقدي المبرِّز - أن يرأف بـ «مريديه»، ويفيض عليهم مما حباه ربه به، دون أن يُعنتهم أو يشق عليهم! هذا الإعنات الذي استمر في حديثه عن «اختراق العظمة لحواجز النقد الموضوعي، واتجاهه إلى النقد التحليلي والنصي الذي يتناول بنية النص وانعطافاته الرؤيوية والبنائية والتشكيلية.. ثم يشير إلى تميز «العظمة» بجمعه بين الشعر والنقد. وهذا يجعله من أهم الشهود المهمين لتطور الحداثة الشعرية، والقادرين على فحص المشهد الشعري برمته. وعلى التصدي للإجابة عن أسئلة الملحة. ومن ثم كان رصده مستويات ثلاثة للتطور بالقصيدة العربية على أيدي الشعراء السعوديين». ثم كان التوقف أمام القضايا - ولا أقول الإشكاليات - التي تريث أمامها «العظمة»:

- إشكاليات التراث والإبداع.
- إشكالية الغموض والبنية الحديثة.
- إشكالية الأسطورة والرمز.
- إشكالية قصيدة النثر.
- إشكالية الفن ومشروع إسلامي للقصيدة.

- إشكالية شكل القصيدة وتعدديته، وتداخل الأنساق والإيقاعات.
- الشفرة الشعرية الحديثة وتحولاتها.

(2-5)

يواصل الدكتور العظمة ما بدأه من دراسة لـ «عرب»، في بحثه: «حسين عرب بين الحكمة والغربة» الذي أشار فيه إلى ما بين «لامية الطغرائي» ولامية حسين عرب «قال الحكيم» من صلات، وإلى ما تتميز به الأخيرة من الجرأة في النقد السياسي والاجتماعي، في اطراد متسق «من حيث الشكل السباعي، المكبل غالبًا باللازمة ووحدة القافية، والوزن، وتوازن الفكرة والصورة والانفعال في النسج الشعري..»[8] محافظًا على ذلك في نحو عشرين سباعية! وحين يحس «الحكيم» في خاتمة القصيدة أنه أسرف في الموعظة يقول للذات الشاعرة: كفانا ما أخذنا منها! لكن الشاعر يقول: يا شيخ زدني.. فيستمر الشيخ في الكلام مسبوقًا - في عشر سباعيات - بـ «قال الحكيم» التي لعبت دور الرابط اللفظي والمعنوي في القصيدة.

ويلمح «العظمة» قدرة «عرب» على تحويل الاجتماعي والأخلاقي إلى وجدان يصلح للقصيدة، ويرفدها بمخزون متنوع من الفكر والاجتماع بأسلوب شعري. كذلك يشير إلى الملامح الابتداعية لديه.. من التغني بالأسى والغربة، والتلذذ بالوحدة والتفرد، ونشدان المثل الأعلى في أحضان الطبيعة بعيداً عن البشر ومثاليهم «وهكذا يلازم الأسى والحزن هذه العبقرية؛ لأنها لا تتحقق في نسيج إنساني واجتماعي، بل تبقى غريبة بين الناس. وليس من العدل أن نربط غربة الشاعر العبقرى بالهمّ الاجتماعي والإنساني وحده؛ لأنه لا يدخر جهداً في أن يفصح في أكثر من موضع وسياق عن الحب والوطن.. وهكذا تؤدي الحكمة إلى الغربة، كما

تؤدي الغربة إلى الحكمة في سياق تاريخي اجتماع.. فكري عاطفي. وليس في إطار التأمل المجرد»[9].

- 6 -

(1-6)

كما قفزنا على مقال حسن النعمي «قراءة في روايات عبدالعزيز المشري» ومقالنا عن «الإسلام في أمريكا» - نتجاوز مقال الأستاذ مازن الوعر «النحو العالمي ومسائل بلا حلول» الذي يمثل فصلاً من كتاب ألفه «تشومسكي» بعنوان «النحو والمسؤولية»، وكذلك استعراض «غالية خوجة» للسفر الضخم (775 صفحة): «تاريخ كيمبريج للأدب العربي - الأدب العربي الحديث» الذي صدرت ترجمته عن النادي الأدبي(تحرير: د. عبدالعزيز السبيل وأبو بكر باقادر ومحمد الشوكاني).

كذلك اضطررنا - لاعتبارات كثيرة - إلى عدم التوقف أمام استعراض أمجدريان لـ «مقدمة في نظرية الأدب» والذي يكشف عن جانب آخر - غير الشعر - من جوانب شخصيته. وكذلك استعراض الأستاذ عباس عبدالحليم عباس لكتاب الأستاذ علوي الهاشمي «ظاهرة التعالق في الشعر السعودي الحديث» وغيرهما من يحدث طريقة تستدعي التوقف والمثاقفة.. لنقف وقفة قصيرة أمام بحثين:

- درجة الصفر للكتابة: حليمة الشيخ.
- نظرية التأويل: عبداللطيف الأرناؤوط.

و«درجة الصفر» هي المصطلح الذائع الذي أشاعه «بارت» بعد أن حدد مفاهيم: اللغة، الكلام/ الأسلوب، الكتابة - تحديدا أفاد فيه من رائد علم اللغة الحديث «دي سوسير» ثم يشير إلى تفوق الأسلوب على الفكرة في قيمة العمل الأدبي؛ «فقيمته في نظامه لا في رسالته» كما

يرصد «بارت» أربع محطات نموذجية أساسية للكتابة في تاريخ الأدب الفرنسي: الكتابة موضوع لنظرة، أو لفعل، أو للقتل، أو للغياب. والأخيرة هي الكتابة المحايدة أو «البيضاء» أو «الدرجة الصفر» التي ترادف الحياد الذي يعني عدم الميل أو الانحياز لطرف من طرفين متعارضين[10].

ويوضح «بارت» مصطلحه، ويطبقه على «الغريب» لـ «ألبير كامي» التي تقوم على الوعي التام بعبثية الحياة. وكذلك على «الكتابة الصحفية» التي تمثل شكلاً أدبيًا متواضعًا لا يضارع الأشكال الأدبية المكتملة. فتلك الدرجة يقصد بها الموقف الذي يتخذه الكاتب من المواضعات الأدبية والتي تؤسس لصيغ جديدة. والحقيقة أنه يتعذر تصور - أو وجود - تلك الدرجة. أو على حد قول «بارت» «ليس هناك ما هو أكثر تحريفًا من كتابة بيضاء!»[11] نعم لا توجد كتابة بريئة ولا محايدة؛ فكل حياد يتضمن موقفًا!

(2-6)

كم أشفقت على الأستاذ عبداللطيف الأرناؤوط من تناوله لـ «نظرية التأويل» للدكتور مصطفى ناصف الذي يعد نسيج وحده بين النقاد؛ ومن العسير اقتناص «فرائده» النقدية دون تهيؤ واحتشاد. ولي مع هذا الكتاب تجربة خاصة لعل ذكرها يضيء جوانب مما نحن فيه. فعقب قراءتي له شعرت أني لم أظفر بالحصيلة التي كنت أتوقعها. فسألت أستاذاً وصديقًا من أنضج المقربين من الدكتور ناصف والمتلقّين عنه - سألته سؤال الدهش والاستغراب لضآلة ما خرجت به من الكتاب! فصمت صمتاً ناطقًا، مبينًا عن حيرته هو الآخر حيرة لا تقل عن حيرتي!

وكل ذلك لا ينال من مكانة هذا «القطب» النقدي الذي يختزن

رصيداً هائلاً من النظرات النقدية البديعة؛ لكنه يومئ ولا يفصل، ويؤمن بأن الإشارة تغني عن العبارة!

لقد أراد الدكتور ناصف دفع النقد الأدبي نحو آفاق جديدة تنأى عن رفض الماضي وتأبى الانبهار بالحاضر. فلابد من منهجية إنسانية لفهم النشاط المبدع؛ لأنه نشاط حي معقد، يصعب فهمه حتى لو حللنا ظواهره بعد عزلها كما تعزل الظواهر الطبيعية «ومن هنا فإن التأويل يعني: البحث عن السياق الإنساني الذي نسميه التجربة الداخلية؛ فالحقائق لها في دنيا التأويل مغزى إنساني يتجاوز ظواهرها. والتأويل فهم، وليس تعليلاً آليًا.. العلم يعلل، والتأويل يقوم على الحدس.. وهو لا يفصل بين الذات والموضوع»[12] ولذلك يبدي ناصف إعجابه بالمنهج «الفينومينولوجي» لأنه وجد فيه «صورة من صفاء الروح والتعاطف، والإيمان بفكرة التراث الحي الذي لا يفترق عن فكرة الحاضر الحي»[13].

وفي الفصل الأول من فصول الكتاب التسعة يتناول ناصف «دائرة التأويل ومناهجه» ممتداً بجذورها إلى علماء اللغة والمفسرين. وينعي على من ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه عملاً قائمًا بنفسه مستقلاً عن قارئيه، ومغزاه منفصل عنه؛ فقد فاتهم «أن العمل الأدبي ليس موضوعًا يخضع لتصرفاتنا، وأن تأويله لا يكون باعتماد المنهج العلمي الموضوعي، بل بالحوار الذي يفتح مغاليقه.. إنه تجربة داخلية إنسانية يلتقي فيها الشعور بالمعنى، وتتولى اللغة تجلية مقاصده.. إنه رسالة قبل أن يكون معرفة.. والتأويل ليس قواعد أو مبادئ علمية يُهتدى بها في تناول النصوص. إنه موقف يرمي إلى فهم الحياة من داخل الحياة، لا من إحالتها على مبادئ ثابتة خارجة عنها»[14].

ويستمر الأرناؤوط - وناصف - في استعراض النظرية الألمانية في التأويل التي فرقت بينه وبين الشرح اللغوي الذي يقتصر على مستوى

المعنى، على حين ينفذ ذاك إلى الدلالة الباطنية للنص، وما لها من تأثير في العصر «فكتاب الأيام لطه حسين مثلاً، ليس تصوير لحياة الفرد فحسب. إنه إسهام في تصور جديد للعصر، وتوجيه له»[15].

وبعد أن يفرغ من ذلك في الفصل الثاني - يشير في الثالث إلى أن «التأويل» يدين لكثيرين من النقاد الذين قد تختلف مناهجهم، لكنهم يربطون تأويلهم بالحياة، ولا يعزلونه عنها..»[16].

ثم يبسط في الرابع والخامس نظرية التأويل عند «هيدجر» و«جادامر» على حين يتناول في السادس «الفينومينولوجيا والتأويل» مؤكداً أن التأويل أكثر مرونة وحرية من أي منهج نلتزمه؛ لأنه ليس تقريراً وفرضًا.. بل محاورة متبادلة مع النص.. طوق نجاة لفهم ما حولنا![17] وفي الفصلين السابع والثامن يستعرض المؤلف موقف الثقافة العربية من التأويل، ويرى أنها أكسبته مكانة متميزة؛ فهو الأقدر على أن يحل الصراع في ثقافتنا المعاصرة بين الساكن الثابت والمتحول الغامض؛ «فالتفسير يتناول الظاهر، في حين ينفذ التأويل إلى الباطن. ولابد من التفسير أولاً لأن من ادعى فهم أسرار النص ولم يحكم الظاهر - كمن ادعى البلوغ إلى صدر البيت قبل أن يجتاز عتبة الباب»[18].

لقد لمس الأستاذ الأرناؤوط كثيراً مما أشرنا إليه في ختامه لجولته مع «نظرية التأويل»، حينما رآها «أدنى من أن تلم بآفاقه الرحيبة، على صعوبة مادته وكثافتها. وقد عزز المؤلف الاتجاه النظري في البحث بأمثلة وشواهد موضحة. لكنها أقل مما تفرضه الرغبة في التبسيط..»[19].

ومن الواضح أن المنهج التأويلي قد أفاد كثيراً من «الأسلوبية الأدبية» وبخاصة لدى روادها «كارل فوسلر» (1872-1949) و«سبتزر» (1887-1960)؛ فأولهما ركز على التحليل اللغوي تركيزاً يوازي - إن لم

يفق - الاهتمام بالسياسة والاجتماع وغيرهما. أما ثانيهما فقد نظر إلى العمل الأدبي بوصفه «كلاً متكاملاً» محور ارتكازه هو «روح المؤلف» التي تدور حولها بقية أجزائه التي ينبغي أن تعود إلى «المحور» لنعود منه فنراها ثانية رؤية جديدة. وقوام ذلك كله هو «الحدس» المدعوم بالموهبة والتجربة[20]. وهو يبدأ بالجزئيات لينتهي إلى «الكل». وهذا الكل موجود بـ «القوة»؛ فالنص «عالم أصغر» يحتويه «عالم أكبر» هو المبدع. وهما ينضويان تحت لواء أشمل هو لواء «المرحلة التاريخية»[21].

بل لعل «سبتزر» تفادي الفصل بين الحدس وغيره؛ عندما ربط بين الأسلوبية الأدبية والألسنية، وبين هذه وتاريخ الأدب. وأعطى دفعة قوية مشجعة للدراسات الأسلوبية، يمكن الانطلاق منها إلى موقف نقدي رصين، يتفادى الخلط بين الوسائل والغايات. ويؤسس لقيام «الأسلوبية الحديثة» التي صارت تحظى باحترام الألسنيين والنقاد المبدعين»[22]؛ فالأولون تخلصوا من حماستهم، وأيقنوا من تعذر فصل الناحية اللغوية عن العمل الأدبي، وسلّموا بأن الأسلوبية لابد أن تنضوي تحت منظومة التحليل النقدي. أما الآخرون فقد طامنوا من اندفاعهم في الاعتداد بالتهويمات النقدية العسيرة على التحليل والتعليل!

الهوامش

1) أتكون القصة دخيلة في الأدب العربي؟ مجلة الكتاب، يوليه 1946 ص 395-401.

2) الشخصية المجهولة في رواية زينب: فتحي الإبياري، مجلة الثقافة، يناير 1982.

3) مصرية القصة عند هيكل: فتحي سلامة، مجلة الثقافة مارس 1982.

4) أدباء معاصرون، كتاب الهلال، فبراير 1971.

5) السابق ص 116-117.

6) السابق ص 117.

7) السابق ص 118.

8) السابق ص 144.

9) السابق ص 160.

10) مجلة «علامات» العدد (47) المحرم 1424هـ - مارس 2003م ص 590-592.

11) السابق ص 597.

12) السابق ص 673.

13) السابق ص 674.

14) السابق ص 674-676.

15) السابق ص 677.

16) السابق ص 679.

17) السابق ص 686.

18) السابق ص 687.

19) السابق ص 688.

20) الأسلوب والأسلوبية: د. أحمد درويش، مجلة «فصول» مج (5) ع (1) 1984 ص 67.

21) عبدالله صوله (الدكتور): الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، «فصول مج (5) ع (1) 1984ص 87.

22) البحث السابق للدكتور أحمد درويش.

* * *

إن مساهمة كنون في الدفع بعجلة النقد الأخلاقي واضحة ومتميزة. أضافت إلى هذا النمط من النقد إضافات لا تنكر، تأتّى ذلك أولاً من خلال سلوكه القويم في القول والعمل، في الإبداع والنقد، في الشعر والنثر في الغزل وفي الخطب الوعظية، في شعره الوجداني والوطني على السواء ومن خلال تبنيه التجديد والإصلاح سلوكاً ومنهجاً، ومن خلال تبنيه عنصر الالتزام الإيجابي وتعريفه برسالة الأديب السامية، التي تنطلق من الذات الإنسانية والقدوة لتعم على الأدب عامة، وتنبثق عنها الرسالة الوطنية والقومية والدينية..

وتأتي ذلك أيضاً من خلال اطلاعه وثقافته النقدية (تاريخ النقد الأدبي)، حيث وقف على نقد القدامى (النقد اللغوي والنحوي والبلاغي والعروضي، وثنائية اللفظ والمعنى...) ومنه أيضاً النقد الذي يحتكم إلى الأخلاق خاصة ما جاء منظراً له من طرف الجرجاني صاحب الوساطة وأبي بكر الصولي. وهي إذاً قضية قديمة أثيرت في أيام الأصمعي، بل جاءت بوادرها قبل ذلك في العصر الجاهلي عندما كان الصراع بين الخير والشر محتدماً، فعاب الناس (قبل النقاد) على امرئ القيس استهتاره وفحشه وعابوا على طرفه مذهبه الأبيقوري، واستمر الأدب والنقد على الخصوم حامياً سلوك الشعراء، خاصة أولئك الذين مالوا مع الماديات والمحسوسات فوصفوا مجالس الشراب والغناء وتعرضوا لتفاصيل المرأة في أوصافهم، ونشأت مذاهب شعراء الخمريات (الأعشى - طرفة - ابن الكندي - أبي محجن الثقفي.. أبي نواس - بشار - مسلم بن الوليد..).

يقول الأستاذ بهجت عبدالغفور في هذا الصدد: «ولعل المعيار

الأخلاقي من أكثر المعايير النقدية التي شملت مساحة واسعة في تاريخ النقد كما استأثر باهتمام كبير من لدن النقاد القدامى والمحدثين ذلك لأنهم ربطوا الفن بالحياة وقالوا بغائية الشعر ونفعيته، وهذه النظرة إلى الشعر باعتباره وجهاً من وجوه الخير أو النفع قديمة يمكن أن نعود بها إلى تلك الأناشيد والتراتيل الدينية التي كان الإنسان الجاهلي يرددها في المعابد والهياكل الدينية تضرعاً وتوسلاً إلى الآلهة، تلك الأناشيد التي تمثل على رأي بعض الباحثين النشأة الأولى للشعر، والتي تدل على ارتباطه بالدين لأن الشعر يعني في نظر الجاهليين نسكاً ووثنياً.

على أن ارتباط الشعر بالدين يعني ارتباطه بالأخلاق، لأن الأديان كلها تنزع منزعاً أخلاقياً تهذيبياً.

وقد عرف عن بعض الشعراء الجاهليين التزامهم الخلقي أو الديني، ولهذا كان منهم من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره ولا يستبهر بالفواحش ولا يتهكم في الهجاء... وقصة امرئ القيس مع أبيه معروفة حيث يروي أن أباه قد طرده لتعهره في شعره وتغزله بالنساء وفحشه[1].

وكما قدم الأستاذ بهجت عبدالغفور[3] في هذه الدراسة القيمة نماذج لشعراء أفحشوا في شعرهم، فقد ذكر نماذج أخرى لم يتنكبوا الأخلاق ولم يهجوا إلا مضطرين كالنابغة وزهير، كما مد انتشار المعيار الأخلاقي إلى ما بعد الجاهلية خاصة في المجال النقدي، راداً «الحجر الأساسي» للمعيار الأخلاقي إلى الآية الكريمة التي تذم الشعراء الذين لا يلتزمون بمبادئ الأخلاق والدين والذين يقولون ما لا يفعلون وهي سورة الشعراء، آية (223). كما أتى بأحاديث الرسول صلى الله عليه التي تمج الشعر الفاحش المقذع إلا للضرورة كالدفاع عن بيضة الإسلام في شخص الرسول الكريم، وجاء بأقول الصحابة والخلفاء الراشدين وبمواقفهم من الشعر الجيد والشعر الرديء.

وربط عبدالغفور الحديث عن هذا المعيار الأخلاقي بمدى الموضوعية والعلمية، إذ من غير الموضوعي مناقشة المبادئ أي المعيار الأخلاقي نفسه، وذلك من حيث قربه أو بعده من دائرة النقد، ويسرد علينا - كباقي النقاد جميعهم الذي تعرضوا للنقد الأخلاقي - رأي الأصمعي الذي يعتبر الشعر نكداً بابه الشر، وأنه كلما ابتعد الشعر عن الخير ارتقى وازدهر، وفي الأخير يرى ضرورة فصل الدين عن الشعر (وهو رأي شبيه برأي القاضي الجرجاني) كما سنرى مثيلاً له عند كنون في بعض الحالات.

وهذه المشكلة - فصل الشعر عن الدين - كما يرى إحسان عباس[3] أيضاً مشكلة مبكرة في تاريخ النقد العربي ويستقي - مثل بهجت عبدالغفور - رأيه من دلائل الإعجاز خاصة في حديثهما معاً عن اعتبار الأصمعي أن مجال الشعر «هو الشر، وبأن الشعر إذا عالج الموضوعات الأخلاقية والدينية (الخير) ضعف وتهافت، وقد كان هذا المعنى واضحاً عند أشد الأخلاقيين تزمتاً، ولهذا أخرجوا من الشعر ما كان وعظاً أخلاقياً».

وكلاهما ينتقد موقف الأصمعي من فصل الشعر عن الدين، إلى درجة الشك في معاييره الخاضعة للفحولة كما يرى بهجت ذلك، حيث يسرد كثيراً من الآراء النقدية لنقاد قدامى من أنصار المعيار الأخلاقي ومن معارضيه (الجاحظ - ابن قتيبة - ابن طباطبا - ابن مسكويه - الصولي - القاضي الجرجاني...).

وقد كان إحسان عباس أكثر تفصيلاً من بهجت عبدالغفور في توزيع الأنصار والمعارضين للمعيار، كما يبني على هذا التقسيم رأيه القائل بتوسع الشقة والبون بين النظرية والتطبيق، يقول: «ونجد نقاداً مثل الباقلاني وابن شرف وابن بسام أخلاقيين في معيارهم، فالباقلاني يعيب معلقة امرئ القيس من زاوية أخلاقية، ولا يكتفي ابن شرف بذلك بل

يقول: إن النظرة إلى بعض القصائد من الزاوية الأخلاقية في مقاييسه النقدية، وضيقه وتبرمه بكل شعر يشتم منه الإلحاد أو استعمال المصطلح النفسي».

وكذلك فعل بهجت عبدالغفور - نقلاً كذلك عن دلائل الإعجاز - حيث لم يخف موقفه الفني من تعاطفه مع عبدالقاهر الجرجاني الذي يظهر - في رأيه - متميزاً من النقاد القدامى بنظرته إلى بنية الشعر المؤلفة من اللفظ + المعنى + الصورة، واعتباره الصورة المحصلة النهائية التي يتفاضل على أساسها الشعراء فيما بينهم، وهي الإشارة الضوئية التي يجب أن يقف عندها الناقد عند إصدار حكمه النقدي على النص الشعري».

وقد استخلص إحسان عباس قانوناً (قاعدة) نقدياً مفاده[4]:

أ - إذا كان الناقد يدافع عن الشاعر أنكر التعارض بين الشعر والأخلاق.

ب - إذا أخذ في النقد التطبيقي تحول بالنقد إلى المقاييس الأخلاقية.

ج - إذا تحدث عن التربية جعل الشعر (ماعدا القليل منه) مسؤولاً عن التحول بالنفس عن الشر.

وأغلب النقاد الذين تبنوا المعيار الأخلاقي في نقدهم، خاصة أولئك الذين يحتكمون إلى الفن بدل الدين - يتخذون رأي الصولي والقاضي الجرجاني مهمازاً لنقدهم، وكنون كما سنرى سيعمد إلى ذلك مثل إحسان عباس وبهجت عبدالغفور وغيرهم كثير، وقد مر بنا كيف انتقد كنون زكي مبارك عند ادعائه الشعر بأنه يمكن أن يدعي النقد وهو مقبول منه ولكن من الأفضل الابتعاد عن الشعر، وفي ادعائه النقد يمكن أن يفسح لمخيلته ولأوهامه المجال لتقول إن المعري ملحد والمتنبي شاعر بلاط وإن البحتري

متسخ الثياب... وهو رأي قريب من النقاد المدافعين عن الشاعر أو المناوئين له الذين - في كلتا الحالتين - يصطنعون التعلات والمبررات، لأنهم رفعوا شعار العلاقة المنفصمة بين الشعر والدين (أو الشعر والأخلاق) أو (الشعر والسلوك)... فكل هؤلاء النقاد المحدثين - بما فيهم كنون - استمدوا من دفاع الصولي على أبي تمام مبرراً للدفاع عن شعرائهم المفضلين ومن القاضي الجرجاني على المتنبي كذلك ومبررهم واضح أورده الجرجاني في الوساطة وأصبح قانوناً لدى أصحاب النقد الأخلاقي «فإذا عيب أبو تمام بأنه قليل التدين لا يؤدي الصلوات في أوقاتها، دافع عنه الصولي بأن الدين ليس مقياساً في الحكم على الشاعر، وإذا عاب بعضهم المتنبي بأنه مستهتر في شعره ببعض الشؤون الدينية دافع عنه القاضي الجرجاني - لا عن شعره - بأن الشاعر لا يعاب لدينه، إذ لو كان الأمر كذلك لاطرح الجاهليون وقد كانوا وثنيين أو لاطرح شعر أبي نواس وكان شديد التهتك والاستهتار».

والسؤال الذي طرحه مجدداً إحسان عباس وقد طرح منذ هلت هذه الإشكالية في النقد العربي - وغير العربي - هو ما هو موقف الناقد إذا كان يقرأ شعراً فيه تهجم على بعض المواضعات الأخلاقية أو المبادئ الدينية؟، وقد رأى الناقد عباس أن هذا السؤال فجر الفرق واضحاً بين النقاد أولاً وبين النظرية والتطبيق ثانياً.

فكيف تعامل ناقدنا عبدالله كنون مع هذا السؤال الإشكالية؟

لقد تمخض هذا السؤال عند كنون فنتج عنه كتاب كامل يتضمن الحديث المستفيض عن المعيار النقدي كما يتضمن حديثاً آخر هو الدفاع والانتصار لأدب الفقهاء والعلماء أسوة بأندادهم من الشعراء غير الفقهاء ولا العلماء وذلك في كتاب مستقل سماه (أدب الفقهاء).

وإذا كان النقاد حسب تقسيم بهجت عبدالغفور وإحسان عباس

وغيرهما - قد انقسموا إما إلى أنصار المعيار الأخلاقي أو إلى معارضين، فإن كنون قد عبر عن رأيه المخالف للطائفتين معاً. فقد مر بمراحل - لا أقول مراحل متدرجة - ناصر فيها الاتجاه الأخلاقي وحث عليه، وعارض فيها الاتجاه ذاته ودعا إلى الاحتكام إلى الأثر الفني (الإبداع ولا شيء غيره)، وكان في مرحلة ثالثة يؤاخي بين الرأيين فيتصف نقده بالاعتدال والمرونة، كما سنرى، فهذه نماذج للمراحل الثلاث (الحالات الثلاث).

المرحلة الأولى: الحالة الأولى:

لقد علق على أبيات ابن زهر في... ومنها:

وموسدين على الأكف خدودهم قد غالبهم نوح الصباح وغالني

مازلت أسقيهم وأشرب فضلهم حتى ... ونالهم ما نالني

و.... تعلم حين تأخذ ثأرها أني أملت إناءها فأمالني

قائلاً: «وهو في هذه الأبيات على ما عهد منه من لطف وأدب وحسن تصوير، فقد نقل إلينا منظر هؤلاء الشرب، وقد نال منهم الشراب بجلاء ووضوح كأننا نراه، وبين أنه كان ساقيهم، فهو يقدمهم على نفسه لمكانتهم عنده، ولا يشرب إلا بعدهم، فإذا ذكر... بدأ بنفسه، وعبر في حقهم بعبارة مهذبة هي الغاية في أدب المعاشرة ثم لطف ما شاء له اللطف حين أشار إلى... وثأرها وكمل الصورة بهذه الحركة التي جعلها تنبض بالحياة والواقعية والتمثيل، فهل يعلى على هذه الشاعرية؟»[5].

فكنون أعجب أيما إعجاب بخمرية ابن زهر هذه وبوصفه الجميل، وبعبارات مثل (كأننا نراه)، كما أعجب بوصفه قانون الصحب وهم يشربون، حيث يبدأ الساقي بنفسه... ولم يعب على عالم كابن زهر النظم

في هذا المجال، وهو غرض يحمل من المقت والكراهية من العلماء ومن الدين، وهنا يكاد يلتقي مع الجرجاني والصولي عندما لم ينتقدا أبا نواس في شعره الخمري.

وكذلك قال في الشاعر الفقيه القاضي عبدالوهاب واصفاً شعره الغزلي بالرقة، وهو شعر يذكر فيه القبلة والضم... ولكنه برز طرافة شعره باستغلاله المعلومات الفقهية وتضمينهما في القطعة ومنه قوله:

ونائمة قبلتها فتنبهت فقالت تعالوا واطلبوا اللص بالحد

إلى أن يقول:

فباتت يميني وهي هيمان خصرها وباتت يساري وهي واسطة العقد

وهو شعر كما يبدو من الوصف والاعتراف شبيه بشعر الملك الضليل (امرئ القيس) كما نعته أبو العلاء بذلك قائلاً:

إذا تفقه أحيا مالكاً جدلا وينشر الملك الضليل إن شعرا

ويشبه شعره عمر بن أبي ربيعة في قص الأحداث الغرامية والتمتع بالمحبوبة، ومع ذلك فإن كنون لم يتناوله بالتجريح والانتقاد لعدم تلاؤم ما يصدر عنه كشاعر مع سلوكه كفقيه وإمام مالكي، وحكم كنون يساير حكم المعري عنه كذلك.

ويقول عن ابن هانئ الأندلسي الذي يقال له متنبي المغرب، إنه شاعر ذو أسلوب جزل وقوي (عبارات وتراكيب وتشبيهات...) وهذه الشاعرية لم يغض منها كونه مستهتراً ولا متفلسفاً ولا مستخفاً بالدين. فأما ابن هانئ فهو الذي يقال له متنبي المغرب عاش عيشة الاستهتار حتى تألب عليه أهل بلدة إشبيلية وخرج منها ولحق بالعدوة، فلقي الخليفة المعز... ولما بلغت وفاته المعز أسف عليه وقال: هذا الرجل كنا نرجو أن

نفاخر به شعراء المشرق فلم يقدر لنا ذلك، وكان يذهب في شعره مذاهب شتى من التفلسف والاستخفاف بالدين ونقد المجتمع، وله أسلوب متين وعبارة جزلة، واشتهر بحسن التشبيه وإجادة الوصف، ومن جيد شعره قوله[6]:

أليلتنا إذ أرسلت وارداً وحفا   وبتنا نرى الجوزاء في أذنها شنفا

وفي تعليقه على أبيات عروة بن أذينة وهو كما يقول (معدود في التابعين ومن الفقهاء المحدثين) ومنها هذا البيت:

إن التي زعمت فؤادك ملها   خلقت هواك كما خلقت هوى لها

عد الأبيات الأربعة المستشهد منها «من عيون الشعر وأحسنه تعبيراً عن عاطفة الحب الدفين، في القلب الذي يظهره هذا الإعجاب بجمال المحبوب، وهذه المطاوعة لهواه ولو جرى على عكس المراد. إنه حب مهذب وإن كان راسخ الجذور، فهل نقول إنه يمثل مجتمع المدينة الراقي أو نفسية صاحبه القوية بالعلم والتقوى. في نظرنا إنه صدر عنهما معاً، فالبيئة بيئة نعيم وترف، ألا ترى إلى وصفه المحبوبة ونشأتها الباكرة في النعيم الذي صاغها بمنتهى اللياقة فأدق منها ما ينبغي أن يدق وأجل منها ما ينبغي أن يجل؟ وصاحبنا ذو أدب رفيع فهو إذ يتحدث عما زعمته من ملاله لها يرد ذلك بأقوى حجة في ألطف عبارة، وهي أنهما خلقا أحدهما هوى للآخر، فلا يمكن أن يتسرب الملال إلى قلبيهما، وكذلك يقول إذا عرض له منها ما يوجب ريبة أو يوسوس بسلوة... وبهذا التفكير الأرستقراطي في الحب إن صح التعبير الذي يبرز ما كان عليه الرجل من تهذيب رفيع، وما كانت عليه الحياة في المدينة من تفتح وازدهار، ثم بالصياغة الجميلة التي أفرغ فيها سارت هذه الأبيات كل مسار وغني بها وماتزال حتى الآن تعد من غرر الأبيات في الشعر العاطفي وإن كان قائلها فقيهاً»[7].

المرحلة الثانية: (الحالة الثانية):

يلجأ كنون أحياناً إلى التحايل على المصطلح أو العبارة ليسوغ نظم الشعر «المحظور» أخلاقياً من طرف الفقهاء، فهو مثلاً يسمي الغزل والنسيب تسمية أخرى عامة هي الشعر الوجداني، ومهما تحفظ الفقهاء وتذرعوا بالرمزية ليخفوا معاني غزلهم، ويميزوها عن غزل الأدباء غير الفقهاء، فإن شعرهم يساير شعر الأدباء فنياً، وقد يتفوق عليهم، وإن كان كنون يلتمس الأعذار والمبررات ويصطنع لهم المصطلحات، يقول: «ويدخل فيه الغزل والنسيب، وإنما لم نعبر بهما لأنهما في شعر الفقهاء يتميزان غالباً بشيء من التحفظ الذي يقتضيه وقار العلم، وهو تحفظ كثيراً ما بعث أصحابنا الفقهاء على اصطناع الأساليب الرمزية والاهتمام بالصفات المعنوية، فصار غزلهم بذلك قلما يشبه غزل الشعراء الذين تغلب عليهم الأوصاف الحسية ويغرق في المادية حتى يكون أدعى إلى الفجور والاستهتار، وبكل وجه فهناك آفاق واسعة من الشعر الوجداني نظم فيها الفقهاء، ليس الغزل إلا جانباً واحداً من جوانبها العديدة، نحمله على الشعر الوجداني أولى من حمل هذا على الغزل»[8].

وهكذا أورد هذه المجوزات والتبريرات لتمرير الشعر الغزلي الصادر عن الفقهاء، وتبويئه المكانة التي يحظى بها عند الشعراء كجميل بن معمر والأحوص وكثير عزة... وفي إخضاعه هذا الشعر إلى تبريرات بهدف واحد هو تجنيب الفقهاء النقد اللاذع، مثل صنيعه بشعر عبيدالله بن عتبة بن مسعود مثلاً الذي سوغه للقارئ بدعوى طغيان المدنية والحضارة، وما تتصف به هذه المرحلة المدنية بالسماحة وتفهم أهل المدينة في هذا العصر الذي عاش فيه الشاعر لروح الإسلام أكثر منا، ولكونهم رقيقي العاطفة وسليمي الأذواق، ومنها صيغة الخطاب (الطبع التجريدي للخطاب).

وهذا نموذج أورده كنون - كما قلنا عقب أبي أذينة، ولقي ما لقيه نموذجه الذي سنورده بعد هذا من انتقاد مر كاد يودي به بحيث تمنى ابن مسعود الموت لشدة شماتة ولوم الناس له، وإعراضهم عنه فكيف لرجل صالح أن يقول أبياتاً غزلية تتضمن الإفصاح عن لواعج النفس وخبايا ومكنونات القلب وهو رجل تقي ورع؟ ولكن كنون يشيد بشعره وبجودته، وبأن فقهه لم يكن لينكبه الإجادة وهذا الرجل الورع المعدود من الفقهاء السبعة بالمدينة (ابن مسعود) رجل ثبت... وقد أورد له الناقد كنون أبياتاً كانت سبباً في ذلك الاعتقاد، ومنها هذان البيتان:

كتمت الهوى حتى أضرك الكتم ... ولامك أقوام ولومهم ظلم

تجنبت إتيان الحبيب تأثماً ... ألا إن هجران الحبيب هو الإثم

وعلق عليها وعلى ما صادفه ولقيه من الكاشحين، كما قوَّم بتجربته الشعرية تقويماً موضوعياً لا تكدره دلاء الكاشحين، كما تحدث عن تلك التجوزات والتبريرات التي ساعدت على سيرورة شعره في الناس وهي كثيرة. يقول: «والأبيات [هي أربعة أبيات أوردت منهما اثنين فقط] تعبر عن عاطفة حب عنيف جهد في كتمانه ولكنه أقوى من إرادته فظهرت عليه أعراض، وافتضح أمره بين الناس، فمن لائم لا يعذر ومن كاشح مغري بالنميمة ظلماً وشماتة حتى صار الشاعر يتمنى الموت ليستريح من العناء... إلا أنه ينبذ تلك الوساوس كلها ويصرخ من أعماقه: إلى الحبيب... إلى منية النفس وقرة العين وسلوة الفؤاد... إن هجران الحبيب خوفاً من الوقوع في الإثم لهو عين الإثم.

وهذا من فقيه إمام وتابعي جليل قد يستغربه القارئ، بيد أنه إذا علم ما كان عليه مجتمع المدينة في الصدر الأول من حياة سمحة سهلة لم ير فيه غرابة، والقوم كانوا أكثر تفهماً لروح الإسلام منا اليوم، فم يكن يدَّعون التصون، وهم يرتعون في المخالفات، ولكنهم كانوا على رقة

العاطفة وسلامة الذوق في منتهى العفة والصون، والإنسان مسؤول عما في ملكه وأما ما لا يملكه من ميل القلب فلا حرج عليه فيه.

ومما زاد في جمال هذه الأبيات وربما كان سبباً في إعفاء صاحبها من المسؤولية الأدبية أنها جاءت على أسلوب التجريد أي بصيغة الخطاب لا بصيغة التكلم، فصلحت لأن يجد فيها كل محب مستهام تصويراً لمشاعره وتعبيراً عن أشواقه وذلك مما جعلها تفوز بالتزكية من عامة الأدباء والنقاد وتذكر في أمهات الدواوين وكتب الأدب»[9].

فهذه مجموعة من التبريرات منها ما هو بيئي يتعلق بالتطور الذي طرأ على المدينة آنذاك ومنها ما هو رمزي يخضع الأبيات لتأويل معنوي، ومنها ما هو «تعمية أسلوبية» كصيغة الخطاب التجريبي. ومع ذلك فإن صدور هذه الأبيات من فقيه يظل شيئاً (مكروهاً)، ولولا أن كنون كان تحت طائلة وضغط الهدف الذي رسمه في كتابه (أدب الفقهاء) وهو محاولة مضاهاة الفقهاء من حيث الإبداع الشعري والنثري مع قرنائهم الشعراء والكتاب غير الفقهاء، لكان تحفظه أجلى من ذلك كما سيظهر في آخر هذا المبحث بحول الله.

وتحت هذا التأثير وتك الطائلة (عدم الانتقاص من شأن الفقهاء من الناحية الإبداعية) لم يكن متزمتاً أيضاً في إصدار حكمه على شاعر فقيه ملك منه الحب مملكه فنظم شعراً غزلياً ولم يكن كذلك بحيث يستطيع أن يؤيد ثورة امرأة على هذا الفقيه الذي سبق أن أشرنا إليه قبل ابن مسعود، والذي لا يقل عنه في شيء أيضاً وهو ابن أذينة. وثورة المرأة عليه في مجلسه هزت الأرض من تحت مقعده وعند مجالسة تلامذته، حيث قالت له: أنت الرجل الصالح الذي تقول:

إذا وجدت أوار الحب في كبدي ... عمدت نحو سقاء الماء ابترد
هبني بردت ببرد الماء ظاهره ... فمن لنار على الأحشاء تتقد

لا والله ما قاله هذا رجل صالح.

فكنون - هنا أيضاً - لم يكن متطرفاً في الفن ينتصر له كل التنصر على حساب الأخلاقيات، فهو ليس كالطرف الثاني الذي رد بلهجة قاسية على المرأة ليدافع عن عمر بن أذينة (أقصد صاحب العقد الفريد) فقد علق هذا الأديب على قول المرأة (القاسي في حق ابن أذينة) قائلاً: «وكذبت عدوة الله،... بل لم يكن مرائياً ولكنه كان مصدوراً فنفث».

ففي الوقت الذي أنصف عمر بن أذينة في جمعه بين الطبيعة النفسية والتعبير عن خلجات نفسه - وهذا هو تصور كنون للشعر الجميل - وبين السلوك القويم والأخلاق الحميدة، فقد أنصف المرأة لأنها مدفوعة بدافع الغيرة على استقرار الأخلاق وعدم انحرافها، فوصف قول ابن عبدربه بالقسوة. وهو مع ذلك ينهج نهج ابن عبدربه في تغليب الجانب الفني والصدق الفني، وهذه البساطة والصدق هما اللذان جرا عليه ويلات النقد الأخلاقي. يقول كنون: «وهكذا دخل شعر ابن أذينة على عقائل النساء في خدورهن وهيج منهن مكامن الهوى فانبرين له يؤنبنه، وفي تأنيبهن اعتراف بما لقين منه ولقي منهن، والصورة التي في هذين البيتين جميلة حقاً ومغرية بصدقها وبساطتها فلذلك أثارت من صاحبة الرجل الصالح ما أثارت»[10].

ومن أروع النماذج التي تمثل حكمه الاعتدالي في قضية المعيار الأخلاقي في النقد تعليقه على الذين انتقدوا الإمام الشافعي في بيت نظمه وضمنه الرقعة التي كتب بها بيت للمرأة صاحبة الرقعة أو لغيرها (كما يتحفظ كنون أو يستبعد لأن التثبت ليس حاصلاً فلا يمكن الجزم والقطع بهذه المرأة أو غيرها أو لشخص مذكر):

سلوا المفتي المكي هل في تزاور وضمة محزون الفؤاد جناح

فقرأها وكتب تحت البيت:

معاذ إله الناس أن يذهب التقى ... تلاصق أكباد بهن جراح

وقد استبعد أبو الطاهر بن زياد أن يكون البيت للشافعي قائلاً: «معاذ الله أن يفعل هذا تقي فيذهب بتقواه، على أنها رويت بوجه آخر من طريق الربيع بن سليمان صاحب الشافعي، وأن السائل كان فتى هاشمياً يعرفه الإمام وكان حديث البناء بأهله، وهو في شهر رمضان فسؤاله يتعلق بالضم والتقبيل في حالة الصوم من غير بطلان له.

وأصحاب الشافعي على عذر في أن ينفوا عنه هذا القول أو يؤولوه بما ذكر لأنه كان بمقام القدوة فيخشى أن يتعلق به المجان والفتاك مع أنه إن صح إنما كان نفحة من نفحات الأديب وأريحيته»[11].

والشافعي شاعر مجيد وله ديوان مطبوع يعتبر مرجعاً جيداً في أدب الحكمة والأخلاق والسلوك ولكن هذا لم يمنع كنون من إصدار حكمه المعتدل ذلك، فلم يساير معارضي الشافعي ولم يطلق الحكم في إباحة مثل هذا الشعر، وجاءت العبارة الشرطية (إن صح) في مكانه الاعتدالي الوسطي بين القبول والرفض.

وهذه نقود أخلاقية جميلة يعطي فيها كنون لكل جانب حقه، فللأخلاق حقها وللأدب حقه، فهو أحياناً مع الآراء النقدية التي رأينا مثيلاً لها عند ابن عبدربه الذي يخلص لمدرسة (الفن للفن) المعاصرة، وكذا لنقد القاضي الجرجاني الذي يرى أن الأخلاق لا تغض من الشعر وشعر أبي نواس على الخصوص الذي غلب عليه المجون وغلبت عليه الزندقة والمروق، وأحياناً نراه يقف موقفاً معارضاً لذلك السلوك المشين ولكن عندما يكون له مساس بالدين والوحدانية وببعث الرسول صلى الله عليه وسلم ورسالته... أما شعر الخمريات أو الغزل ووصف المرأة، فيرى

فيه - أحياناً - ترفيهاً للشاعر، كما يرى في بعض الشعر الهجائي المعتدل إحماضاً شريطة ألا يصل إلى الإقذاع.

وخير مثال لاعتداله هذا تعليقه على شعر أحمد بن المعذل عامة (وهو أخ الشاعر المشهور عبدالصمد بن المعذل وهما على طرفي نقيض سلوكاً وأخلاقاً)... وعلى قصيدتيه الشينية، والصادية التي قالها مضحياً للشمس بعرفات. مطلع الأولى:

أخو دنف رمته فأقصدته سهام من لحاظك لا تطيش

وبيتا الثانية هما:

ضحيت لكيما أستظل بظله إذا الظل أضحى في القيامة قالصا

فيا أسفي إن كان سعيك باطلاً ويا حزناً إن كان أجرك ناقصا

يقول الناقد عبدالله كنون معلقاً على الأولى: «وهذه الأبيات في رقتها وجزالتها لا تصدر إلا عن طبع مهذب وشعور عميق بالجمال، وهو الجمال البشري المرموق المعشوق، لا ما يرمز إليه الصوفية من جمال الحضرة العلية، فإن هذه النزعة لم تكن ظهرت في ذلك الوقت».

وكان تعليقه هذا رداً على تأويلات بعض النقاد الذين يستبعدون أن يقول أحمد بن المعذل ذلك، وكانوا يؤولون ذلك تأويلاً صوفياً بعيداً عن المحسوسات، وكنون لفت أنظارهم إلى أن النزعة لم تكن آنذاك قد ظهرت، وهو تدخل نقدي ينم عن ثقافة تاريخية وصوفية، بالإضافة إلى ميله الاعتدالي في المعيار الأخلاقي هنا بالذات.

أما تعليقه على البيتين من صاديته التي رواها المبرد عن الشاعر نفسه وهو بعرفات مضحياً للشمس لا يستظل فيقول فيه: «وقد تستغرب من صاحب البيتين آنفي الذكر، ولكن الأمر هو على ما يعهد في أصحاب النفوس ذات الحساسية البليغة، من شدة التأثر بالمواقف العاطفية والمشاهد

الوجدانية فشاعرنا الفقيه لما كان بعرفات متعرضاً لنفحاتها مستغرقاً في روحانية مشاعرها لم يملك إلا أن يكون كما رآه المبرد، ويقول ما قاله من ذلك الشعر المطبوع بطابع الزهد والتقى. وفقيهنا الشاعر أمام العيون التي في طرفها حور، لم يستطع أن يخفي انفعاله بسحرها ووقوعه في أسرها، فقال تلك الأبيات الرائعة المعجبة التي لا تؤتى من ضعف في الشكل ولا في المضمون، إنها طبيعة واحدة. فما يصدر عنها وإن اختلف في صورته لا يختلف في مادته، والشعر ليس خاصاً بالكاس والطاس، وما كان من ذلك بسبيل، فرب أبيات في المطالب العالية للنفس أقرب إلى الشاعرية من كثير من الشعر الذي يقوله أصحابه في الهوى والشباب مما يظن أنه مادة الشعر الأولى، على أنه لابد من تدبير النفس بين نزاعاتها المختلفة والتنقل بها من حال إلى حال[12].

ولله مني جانب لا أضيعه وللهوى مني والبطالة جانب

فهذا اعتدال من الناقد كنون، والبيت الذي أورده استشهاداً من عنده أو من الموروث الذي يحفظه في ذاكرته هو شعار يعكس اتزانه واعتداله في اعتماد المعيار الأخلاقي في النقد. كما يعكس الثنائية الحتمية في الإنسان: جانب التعبد وجانب اللهو، ولا يجد غضاضة في الإفصاح عن هذا الرأي، وهو مذهب نقدي رائع وجدناه - كما أشرنا سابقاً وكما سنخصص له مبحثاً خاصاً بعد هذا المبحث إن شاء الله - عند القاضي عبدالعزيز الجرجاني وعند ابن عبدربه، وتبلور عند دعاة (الفن للفن)، كما دافع عن رأيه هذا وعارض كل المبررات الواهية لبعض النقاد والمصنفين والعلماء الذين يعارضون بشدة قول الشاعر الفقيه أحمد بن المعذل هذه الأبيات، ويحاولون إلصاقها بأخيه عبدالصمد المعروف بشعره المتهتك والغزل كما حاول ابن خلكان ذلك - ولكن كنون بحسه الدقيق المتخصص والعالم يثبتهما للشاعر أحمد لا لعبدالصمد اعتماداً على بيئته وحاله والسلوك الذي يتقمصه ويصدر عنه.

فالشاعر في بيئة معينة وفي ظرف معين يمكن أن يكون شعره انعكاساً لهما وإذا بدل المكان وحدثت أحداث وتقلبات (غربة - حنين - حج - حب - كراهية...) فلا غرو أن يعكس شعره ذلك أيضاً.

المرحلة الثالثة: (الحالة الثالثة):

وأحياناً يغلب كنون الجانب الأخلاقي على ما سواه بحدة كقوله في أبي عبدالله المكودي الفاسي، بعد أن تحدث عن شعره الجميل الذي يمكن اعتباره صورة للشعر الجميل الذي أثر في كنون ناقداً وشاعراً، بعد كل ذلك شرع في نقده قائلاً: «... وكان قد غلب عليه الشراب واللهو، فزرى به ذلك، وحط من قدره، فلم يلحظ بالعين التي كان يجب أن يلحظ بها، ولم يرتفع ذكره ما بين الأدباء والشعراء والمعاصرين. ولقد دخل غرناطة فيما يحدثنا به ابن الخطيب فلم يؤبه له، ولم يحتفل به، وهكذا الاسترسال في مجاهل الهوى يخل بالشرف ويقدح في المروءة وتوفي سنة 753هـ»[13].

ويقول في إطار نقدي انطباعي عن شاعرية سابق البربري التي تتواءم وسلوكه وأخلاقياته الرفيعة التي تربو على أخلاقيات وزهديات أبي العتاهية ما يلي:

وبعد فهذا شاعر فحل من أكبر الشعراء الذين يفاخر بهم هذا المغرب العربي ويستظهر به عند الحديث عن الأدب والأدباء... وقد احتج به أهل العربية وعلماء البلاغة وقربه الخليفة الصالح عمر بن عبدالعزيز مما يعطيك أن شعره كان مرآة لسلوكه وأخلاقه، فهو قد أربى على أبي العتاهية المعروف بشعره في الزهد والمواعظ سواء من ناحية تخلقه أو من جهة سبقه إلى جعل شعره قاصراً على هذه المواضيع فلا نقول فيه إنه أبو العتاهية

المغربي بل نقول في أبي العتاهية أنه سابق المشرقي رحمهما الله معاً ويسر لنا الوقوف على كتاب أخباره وشعره[14].

وإذا كان كنون يوثر الأدب على بعض النزوات العابرة عند الشاعر أو يفضل جمالية النص الشعري عنده ولو كان محط غمز ولمز من طرف النقاد والباحثين في سلوك أخلاقي تافه أو جليل، كغلبة الخمريات أو الغزل أو وصف المرأة... وإذا كان يوفق بين الحالتين: جمال النص الأدبي وتجاوز بعض (الفواحش) من هجاء قد يتجاوز حده أو وصف حسي للمرأة مقدماً الإبداع على ما دونه، فإنه في (الكبائر) لا يرضى بديلاً للأخلاق، لا يقبل شفاعة النص ولا جمالية الأسلوب، إذ كيف تعبر عن الحادك بتعبير جميل أو عن هجاء الرسول صلى الله عليه وسلم بشعر حسن؟...

هنا لا يمكن كنون إلا أن يكون ناقداً صارماً لا تأخذه لومة لائم في نقض ورفض الشعر جملة وتفصيلاً، وهنا أرى تشابهاً كبيراً بين كنون وبين الدكتور رجب بيومي[*] الذي يحكم النقد الأخلاقي، ولا يرضى له بديلاً كنقد أدبي، كما يدعو جهاراً إلى التحلي بالوعي والرزانة، وإلى تغيير بعض الأحكام النقدية، وأكثر من ذلك يدعو إلى نبذ الشعراء غير الملتزمين أخلاقياً - ومنهم شعراء النقائض - وحذفهم من الدراسة في برامج التعليم «ولو كان لدينا وعي خلقي حصيف لتغيرت بعض الأحكام النقدية الخاصة بالشعراء فأكثر النقاد في القديم والحديث يعدون شعراء النقائض في العصر الأموي من أمثال الأخطل وجرير والفرزدق أمراء الشعر في زمانهم وحاملو [كذا] لوائه الخافق مع أن كل ما قالوه في هذه النقائض شتائم تتحدر إلى الإسفاف ولا تشرف قائلاً ولا سامعاً، وأنا أستكثر أن نتخذ منها أمثلة شعرية لطلاب المدارس الثانوية حتى نجنبهم لغو القول وسفهه».

وإذا كان كنون لا يستطيع أن يسير هذا السير الذي ساره رجب

بيومي لأن كنون يعتبر النقائض أدباً فيه الفكاهة والإحماض، ولا يمس الدين في شيء، وحتى الأخطل الشاعر المستهتر صاحب الخمريات المشهورة والنصراني ديناً لم يمس الإسلام، بل أكثر من ذلك لم يغض كنون من الشعوبيين أمثال بشار وأبي نواس...

وبيومي - مع رفضه للنقائض - يعتبر شعر الغزل العذري جديراً بالقراءة والحفظ، وهم زملاء شعراء النقائض (أمثال جميل - وكثير وقيس بن ذريح): «وقد اخترت هؤلاء الغزليين لأعلن أن العزل العفيف نمط رائع من أساليب البيان الساحر، وأنه يعبر عن عواطف شريفة يحسها الإنسان في أعماقه فيفرح بمطالعتها منظومة في شعر حي مؤثر...».

ولايلبث أن يلتقي مع كنون في اختياراته الجميلة لشعراء فقهاء فيفضل - مثله - شعراء الفقهاء - بنفس التسمية التي سماهم بها كنون وألف عنهم كتابه (أدب الفقهاء) وهم عروة بن أذينة وعبيدالله بن عبدالله ابن مسعود»... من هتفوا بأحاسيسهم الرائعة في أشرف لفظ وأرفع معنى، فهل ينكر أحد على هذا النفر من الفقهاء، غزله العفيف؟ إننا لم نجد غير التقدير الكريم يساق إليهم سوقاً لأن النفوس تطمح للكمال الإنساني وترحب بمن يسير في طريقه نابذة ما عداه».

ولنثبت الموقف المتصلب لكنون في هذه المرحلة، الذي لا يختلف عن رجب بيومي نورد نقده الأخلاقي المحض لعمود أدبي بجريدة الشرق الأوسط[15] (باب من عيون الشعر) وكان العنوان (محمد منة الله) وهو عبارة عن قطعة شعرية للسيد الحميري وهي عبارة عن هجاء لبني تميم، وقد تدخل كنون بنقده لعلمه بأبعاد النص وبمذهب الشعراء (تشجيع الحميري) وبطبيعة المهجو (أبي بكر الصديق) والقبيلة (تيم) القرشية.

والناقد يبرز هدف الجريدة من هذا الهجاء، وإن كان يلتمس الأعذار لمحرر هذا الباب: «فهي هجاء شنيع للرجل الذي هو أفضل هذه الأمة بعد

نبيها صلى الله عليه وسلم، والمشار إليه في الكتاب العزيز بقول الله سبحانه وتعالى ﴿**ثاني اثنين إذ هما في الغار**﴾ فلا شك أنها غفلة من محرر هذا الباب، إن لم تكن (دسيسة من أحد ذوي العيون الرمد التي لا تبصر ما يبصره الناس).

ويتتبع القطعة الشعرية ليقف على حمولتها من الشتم والسباب، فيعرض خمسة أبيات:

أحرى بني تيم بن مرة أنهم شر البرية آخراً ومقدما

إن تعطهم لم يشكروا لك نعمة ويكافئوك بأن تذم وتشتما

وإن ائتمنتهم أو استعملتهم خانوك واتخذوا خرافك مغنما

ثم يعلق عليها قائلاً: «وهنا يمس صارخاً الصديق رضي الله عنه، وينبزه بما هو حري أن يمتدح به لأنه إنما نفذ ما أمر به الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو شريعة الأنبياء قبله...» كما يحلق في سماء النص بعد أن يتحدث عن الخليفة أبي بكر وأصله ومحتده، وأخلاقه الحميدة، وتضحياته وإخلاصه وتفانيه وحبه لرسول الله صلى الله عليه وسلم كما يكشف عن البعد الرافضي للخلافة في النص:

وتأمروا من غير أن يستخلصوا وكفى بما فعلوا هنالك مأثما

وكان كنون في كل اتهام يرد بالحجة والبرهان المستمدين من الحديث النبوي الشريف... ورغم هذه الهجمة على الخليفة الأول لرسول الله صلى الله عليه وسلم فإن كنون يلتمس العذر للجريدة ولصاحب العمود معتبراً ذلك خطأ غير قصدي، وكما كان رده على الجريدة معتدلاً ومتزناً فقد أنهى مقاله بتقديم نبذة عن السيد الحميري الشاعر وأنصفه من الناحية الشعرية رغم كونه رافضياً فهو نقد أخلاقي دفع إليه كنون دفعاً كما استدل على جمال شعره بآراء الشعراء المعاصرين (بشار) والنقاد للدفاع

عن خليفة رسول الله، وكل ذلك لم ينسه نية صاحب العمود، ولم ينسه شاعرية السيد الحميري.

ورغم تفضيل كنون شعر الحميري إلا أنه كان يربأ به أن يغض من الخليفة الأول للرسول صلى الله عليه وسلم ومن قبيلته، خاصة إذا كان ما قاله في الخليفة كان من الأحرى أن يكون مخالفاً، لأن فهمه كان ضعيفاً.

بين وساطة كنون ووساطة الجرجاني

إن كنون يعكس منهج القاضي عبدالعزيز الجرجاني في كثير من النقط والقضايا النقدية (الدفاعية)، فهو مثله - يتبنى الأسلوب الأخلاقي في النقد، ويحكم جانب الفن في النص الشعري أو النثري، وقلما يعير اهتماماً إلى بعض المؤثرات الخارجية في الشاعر التي ترجع إلى سلوكه العام، وتربيته، بل أحياناً إلى مذهبه في الحياة. فالخمريات مثلاً التي غلبت على أبي نواس، وغيره لم تمنعه كما لم تمنع الجرجاني - وبينهما - لم تمنع ابن عبدربه... من قبول شعره وتبويئه المكانة اللائقة به من حيث المعاني واللفظ والوصف واللغة والأسلوب...

والقدرية والدهرية التي تمنع بعض الشعراء المتشبعين بهما من أن يحظوا بالمكانة الأدبية اللائقة بهم من الناحية الفنية... والإغراق في التفلسف والمنطق والميتافيزيقا لم تمنع الناقد كنون كسلفه الجرجاني من أن يعلي من شأن المعري.

والتماس الأعذار لأبي نواس والمعري ومالك بن المرحل وشاعر الحمراء... من طرف كنون ليست السمة الوحيدة التي تأثر بها كنون بالجرجاني وقدامة بن جعفر وابن سنان وغيرهم بل هناك سمة أخرى منهجية وموضوعية وقومية جعلت كنون يسير على نهج الجرجاني في

تفضيل المتنبي بعد نخل آراء مناصريه وآراء معارضيه، وبعد مقابلة رأي برأي وفضيلة برذيلة وتركيب بآخر وأسلوب بآخر.

وقد نهج كنون أسلوبه في مقالاته عن المتنبي بمناسبة الذكرى الألفية له بفاس - ونشره بعد ذلك في كتابه التعاشيب بعد أن نشر في مجلة الرسالة.

لقد أظهر كنون اختلاف مذاهب الأدباء في المتنبي بين مناصرين ومعارضين، وقسمهم إلى متكلمين بلسان الصاحب بن عباد الخصم اللدود للمتنبي، ومتكلمين بلسان ابن جني، وقد أضاف كنون المعري أيضاً إلى الطائفة المناصرة، وسيفصل الحديث في ذلك فيما بعد بخصوص إضافة المعري.

وكان كنون - كالجرجاني تماماً - يرى أن الحقيقة لا مناص ستضيع أمام غلو كلا الطرفين، ويرى - مثله كذلك - أن المتنبي فوق كل هذه المشاحنات بفضل شخصيته القوية التي فرضها على الطرفين.

ويستفيض كنون في الدفاع عن المتنبي في نوع من النقد التأثري مطلقاً العنان لذاتيته أو لانطباعاته (إنه من أكبر شعراء العربية إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق)... ومبرزاً دوره في الإعلاء من شأن الشعر (رفع من شأن الشعر العربي فأحله رتبة لم تكن له من قبل). ومتحدثاً بإسهاب عن جهوده في تنقيح الشعر والبعد (عن الزخارف اللفظية والأساليب التقليدية والترفع عن الأغراض السالفة...).

وتحدث عن قيمة مدحه بالنسبة للممدوح، والأوسمة التي علقها على صدر سيف الدولة بفضل ذلك المدح كما أطلعنا على مكانته الكبيرة لدى الأدباء، شراحاً ونقاداً، وكذا حسد بعض الأدباء له.

بعد ذلك يصل إلى هدفه من هذه الإشادات وهو إعلاء شأن المتنبي وتسفيه آراء معارضيه: «وما كثرت هذه التتبعات لشعره فكثرت بسببها

العثرات التي يأخذها عليه خصومه، إلا لأن نبوغه كان أكمل وأتم، وعبقريته أجل وأعظم والناس منذ كانوا مولعون بالعظماء يلتمسون عيوبهم فيظهرونها ويتكشفون عوراتهم فلا يسترونها».

ويلتمس الأعذار له ويخطئ المعارضين له، مستنداً إلى المحققين [المتحققين من الاتهامات التي رمي بها] وبينوا أن الصواب ما ذهب إليه هو، وبعضه الباقي هو مما لم ينج منه كاتب ولا شاعر في القديم والحديث «وأي صارم لا ينبو؟ وأي جواد لا يكبو؟».

بعد ذلك يتناول هناته التي يرى أنها التي جنت على شخصيته وظلت لاصقة به، ويرى أن البحث العلمي لم يتوصل بعد إلى نتائج حاسمة، ويقدم منهجه للقارئ لمعالجة هذه الهنات. وهي الملخصة فيما يلي:

- التحقيق معتمداً على كم كبير من شعره حتى تظهر شخصيته بجلاء، وتتمثل نفسيته وأخلاقه.
- الاعتماد على نسخة خطية عتيقة من ديوانه توجد بالخزانة الكنونية.
- تقديم الهنات الثلاث: التنبؤ - العقيدة - الأخلاق.

ويبدأ في مناقشته كل هنة على حدة ملتمساً الأعذار كذلك. فالتنبؤ وجد له ذريعة اعتماداً على مقولة المعري (إنه مشتق من النبوة أي الارتفاع لا من النبأ الذي منه اشتقاق النبي). كما يرد كنون الأقوال التي تشيع أنه تنبأ كما يدحضها من الأساس اعتماداً على ما ورد في شعره من تأويل وأحياناً من سوء فهم الشارحين والقراء والنقاد.

وأحسن مثال لتأثر كنون بالجرجاني يأتي عند تبرير كنون حسن عقيدته ضداً على التهمة، وذلك من خلال رأي المتهمين (بكسر الهاء) ثم من خلال تعقيب كنون على ما يبدو صحيحاً أو باطلاً: «فنحن نبين ما يعتمده متهمون في ذلك ونعقب عليه بما يلوح لنا منه صحيحاً أو باطلاً».

ومن خلال النقد الأخلاقي يرى أن المتنبي واحد من أولئك الشعراء الذين اتهموا برقة إيمانهم «فكيف تريد من المتنبي أن يشذ عن جمهورهم ويقدم لنا من نفسه «أويسا» في ثوب شاعر أو شاعراً في ثوب «أويس»؟

ومن خلال نفس النقد (أي المعيار الأخلاقي) يثبت أن بعض النقاد الذين اتهموه بعدم الصلاة وعدم الصيام وعدم تلاوة القرآن هم نفسهم الذين أكدوا عدم كذبه وعدم زناه... إلخ». وهذه الذريعة التي تثبت تردد خصومه تجعله يعمم ويسل المتنبي كما تسل الشعرة من العجين. ثم يلجأ إلى الاستشهاد برأي الخصوم ورد كل تبرير أو استشهاد من طرفهم مثلاً، يرى الخصوم من خلال مدحه بدراً بن عمار.

تتقاصر الأفهام عن إدراكه مثل الذي الأفلاك فيه والدنى

لقد أفرط جداً لأنه شبه ممدوحه بالحق سبحانه.

يرد كنون «ونقول إن هذا تعسف ظاهر فمن الذي نقل عنه أنه يريد ما ذكرتكم؟».

ومثل: «فقالوا هذه مبالغة مذمومة وإفراط وتجاوز حد...».

ونقول: «إن للبيت رواية أخرى وهي الأشهر...».

وهي كذلك والاستشهادات من طرف الخصوم والردود من طرف كنون.

ويفصح عن منهجه الأخلاقي الذي يتلاقى مع الجرجاني وغيره قائلاً: «... وعلى كل حال فالحكم على المتنبي بضعف العقيدة لبعض أفكار فلسفية تضمنها شعره يجعلنا لا نقبل في حظيرة الإسلام أكثر علماء الإسلام من الذين لهم مذاهب عقلية وأفكار فلسفية، على أنه ما من قول في شعر المتنبي إلا وقد وجد في شعر غيره ما هو أكثر إبهاماً منه، فلماذا لم تحكموا على غيره من الشعراء بذلك الحكم الجائر؟».

ويعتذر لضيق المجال وإلا كان سيعقد «مناظرة» أي موازنة بين أقوال المتنبي وأقوال على غيره إن لم يقصر في ذلك.

وتأكيداً للمنهج الأخلاقي المتنبي يستنتج في خلاصة هادفة أن المتنبي لا يختلف عن غيره من الشعراء الذين قدم بعضاً منهم والذين لم يقدمهم، ومهما بلغ من سلوكه الاستخفافي بالدين. ولكن لا ينبغي أن تحكم عليه بفساد العقيدة. وإلا علينا أن نحكم على الأدباء العديدين والعلماء العديدين بمثل ذلك «والخلاصة أن المتنبي كغيره من الشعراء صدرت عنه أقوال ظاهرها الاستخفاف بأمر الدين، ولكن لا نحكم بمقتضاها أنه فاسد العقيدة حتى تحكم على غيره من الشعراء، بله العلماء أنهم كذلك، فإن بعضهم أسوة بعض في هذا الأمر».

أما النقطة الثالثة (أخلاقه) فقد أشاد كنون بأخلاقه (الشجاعة - علو الهمة - الصدق - الوفاء) وأثبت أن خصومه أيضاً يشهدون بخلقه، ولكنهم حاولوا الغض منه من زاوية البخل، وقد دافع كنون عن هذه التهمة، ودعا إلى إنصافه من طرف الخصوم من هذه الزاوية.

وإذا رجعت إلى كتاب الوساطة وجدت الخطوات التي سلكها الجرجاني في التوفيق (الوساطة) بين الأنصار والخصوم هي نفسها التي سلكها كنون، بل تجد أكثر العبارات والمصطلحات متشابهة بله الأفكار والأحكام وإن كان السياق كثيراً ما يختلف وكذا الشواهد تبعاً لاختلاف الثقافة عند الناقدين واختلاف الزمن أيضاً.

ونظراً إلى أن كلا الناقدين يتشابهان حتى في السلوك الطيب والأخلاق الحميدة. ويظهر ذلك من خلال انتقاء العبارات والتراكيب غير الجارحة. فقد كان (الإنصاف) محكماً لهما في إصدار أحكامهما رغم أننا هنا نقارن بين مقال أو مقالين حول المتنبي لكنون وكتاب متكامل

للجرجاني. وقد عبر كنون عن ضيق المجال الذي يحول دون إنجازه (مناظرة). وهب أن الأمر عنده وأتيح له الوقت الكافي. فلا شك سيأتي بكتاب آخر قريناً (للوساطة) إن لم يكن أفضل منه لنبوغ كنون ولامتداد الزمن قروناً عديدة، قد تتيح لثقافة كنون الغلبة والتوسع: «ولولا ضيق المجال لعملنا مناظرة بين أقواله وأقوال غيره من الشعراء في هذا الباب...».

ومن تصريح كنون بإنصاف المتنبي لفظاً قوله: «فكيف يوصف بالبخل ويتهم بالحرص لو كان هناك إنصاف؟».

ويقول الجرجاني مستعملاً - بدوره - لفظة الإنصاف في كثير من مواضع الكتاب: «ولو أنصف أصحابنا لوجدوا يسيرهم أحق بالاستكثار وصغيرهم أولى بالإكبار...».

«وابتدأت بمنازعته ومحاجته من استحسن رأيك في إنصاف شاعر...».

«.... فإن أنصفت فلك فيهما عبرة ومقنع وإن لججت فما تغني الآيات والنذر عن قوم لا يؤمنون» إلى غير ذلك من الاستعمالات. وهي لفظة كثرت في نقد كنون بكل مشتقاتها كذلك كما سبق أن رأيت. العنصر الثاني الذي ظهر فيه (تقليد) الجرجاني هو إيراد آراء الخصوم، ويعبر بذلك بصيغة الإيهام (الغياب) «(قالوا) أو (قال)، ويرد بأسلوب الخطاب (فقلت).

فقال «أحسن والله! من هذا البدوي المطبوع؟ فقيل إنها للوليد بن عبيد.

أو قوله: «فإن قلت قد أعثر بالبيت بعد البيت أنكره...».

قلنا لك: فأبو الطيب واحد من الجملة.

و«فإن قلت كثر زلله وقل إحسانه واتسعت معايبه وضاقت محاسنه...».

قلنا: هذا ديوانه حاضراً وشعره موجوداً ممكناً! هل نستقرئه ونتصفحه...».

إلى غير ذلك من المواضع العديدة في الكتاب من بدايته إلى نهايته، لأنه النهج الذي نهجه الجرجاني ورسمه وخطط له.

يقول كنون كذلك في نفس الصدد:

«فقالوا لقد أفرط جداً، لأنه شبه ممدوحه بالحق سبحانه وتعالى، لأن الذي في الأفلاك والدنى هو علمه عز وجل...».

نقول: «إن هذا تعسف ظاهر، فمن الذي نقل عنه أنه يريد ما ذكرتم؟».

و«فقالوا هذه مبالغة مذمومة وإفراط وتجاوز حد...».

«ونقول: إن للبيت رواية أخرى وهي الأشهر هكذا...».

إن البيت قد روي هكذا...

وهذا التبرير من كنون «إن للبيت رواية أخرى» قد تكرر عند الجرجاني كذلك بهذه الصياغة وبالصياغة الثانية كذلك «إن البيت قد روي هكذا».

- وقد جاء البيت نفسه عند الناقدين دالاً حسب الخصوم - على فساد العقيدة والمذهب في الديانة:

يترشفن من فمي رشفات   هي فيه أحلى من التوحيد

وإذا كان الجرجاني في إيراده هذا الدليل (البيت) يتعجب والعجب ممن ينقص أبا الطيب ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة كقوله (ويورد البيت أعلاه).

فإن كنون يستصحب إعجابه ذاك بتبرير لغوي حيث يشرح كلمة التوحيد بأنها نوع من التمر، كما يجد تبريراً تخريجياً (هي فيه حلاوة التوحيد) بدل الشطر الثاني أعلاه، وهي رواية ثانية من كنون بعد أن قدم الرواية الأولى الشبيهة برواية الجرجاني.

وبرغم اتخاذ كلا الناقدين الهدف من الوساطة بين المتنبي وخصومه، وهو الشهادة لأبي الطيب بالعبقرية، ولكن لا بالعصمة (كما عبر الجرجاني عن ذلك) وكذلك بالاعتدال في أخذ الأمور والأحكام «وأن غايتنا فيما قصدناه أن نلحقه بأهل طبقته، ولا نقصر به عن رتبته، وأن نجعله رجلاً من فحول الشعراء» فإن كنون تدخل في نقد الخصوم مراراً، بينما كان الجرجاني يدعي الموضوعية وعدم اقتحام الساحة بين الفريقين مدعياً في ذلك الهدف الأسمى (موضوعياً ومنهجياً) وهو «حسن التبليغ وحسن التأدية، وتقريب العبارة، وجمع المتفرق، ثم أقف منكما [يريد الفريقين] حجزة، وأخرج منكما صفراً، قد أديت عن كل فريق ما تحملته، وسلمت من الميل فيما تكلفته... وكما لا أحكم على خصمك بالخطأ في كل ما يذكره، فكذلك لا أبعدك من الصواب في أكثر ما تصفه» وقوله: «فأما أنا فأكره أن آت حكماً أو أفضل قضاء أو أدخل بين هذين الفاضلين [يريد المتنبي وابن المعذل] وكلاهما محسن مصيب».

وتدخل كنون جاء - كذلك - بعد أن رأى الوطيس قد حمي، ورأى تطرف الطرفين فحاول أن يقرب الشقة بالميل إلى المتنبي تارة وإلى بعض آراء الخصوم تارة أخرى، وكان الميل أكثر لما يعرفه من نبوغ المتنبي وما يراه من بساطة آراء الخصوم، ولما استطاع أن يصل إليه بواسطة الموازنة

بين المتنبي ونظرائه (جرير - ابن سناء الملك) بل حتى شوقي أمير الشعراء.

وهذه الموازنة جعلت كنون يلتمس للمتنبي الأعذار في أمر الاستخفاف بالدين، ويقارن عمله بعمل بعض الشعراء والفلاسفة، بل حتى علماء الإسلام أصحاب المذاهب العقلية، فليس بدعاً من هؤلاء وأولئك «وعلى كل حال فالحكم على المتنبي بضعف العقيدة لبعض أفكار فلسفية تضمنها شعره يجعلنا لا نقبل في حظيرة السلام أكثر علماء الإسلام من الذين لهم مذاهب عقلية وأفكار فلسفية، على أنه ما من قول موهم في شعر المتنبي إلا وقد وجد من شعره ما هو أكثر إيهاماً منه فلماذا لم تحكموا على غيره من الشعراء بذلك الحكم الجائر؟».

وهو استحضار من كنون - وغيره من النقاد الذين تناولوا النقد الأخلاقي نظرياً وتطبيقياً في كتاباتهم - لقول الجرجاني المشهور الذي سار في النقد سيراً حثيثاً، وبشر بالمدرسة التي تتبنى النظرية القائلة بأن (الفن للفن) لا (الفن للحياة)... وهذا قول الجرجاني «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعري وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم، وعاب من أصحابه بكماً خرساً وبكاء، مفحمين: ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»[16].

فها أنت ترى أن الناقدين يتفقان في الهدف وفي الوسيلة والمنهجية (الموازنة والمفاضلة والتوسط والرد على الخصوم والأنصار على السواء). وفي الإنصاف والاعتدال، رغم ميل كنون إلى المتنبي وحبه له، واقتناعه

أنه لو كان قد أتيح له الملك أو الإمارة لغير الكثير من معالم المجتمع العربي، فكان شاعراً طموحاً وقوياً وذا مروءة وجرأة...

ولاصطناع (ادعاء) الجرجاني الاعتدال والتوسط، لأن نفحات الميل كانت تشتم من نقده الخصوم بين الفينة والأخرى، وأخيراً لاتفاقهما على قيمة القفن وأهميته وإرجاع العقيدة وإقصائها من المجال الفني عامة والشعر خاصة. وهذه النظرية أو الاقتناع جر الويلات على بعض النقاد ومنهم الجرجاني، وإن لم يتوجه أحد - حسب علمي المتواضع - إلى حد الآن إلى كنون لنقده من هذه الزاوية رغم أننا كنا نراه يمزج بين الرأيين في نقده الأخلاقي. وهذا الاتجاه المتطرف إلى جهة من الجهات. وكذا المعتدل قد أسال مداداً كثيراً بدءاً من الصولي وابن سنان وقدامة ووصولاً إلى عصرنا الحالي عند محمد رجب بيومي وأضرابه من النقاد على سبيل المثال لا الحصر.

والدفاع عن المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس احتدم واستمر إلى الآن، وظل أبو الطيب مثلاً أعلى لهؤلاء النقاد الجدد كعبدالله كنون وعبدالله الطيب المجدوب وإحسان عباس كما كان عند حازم القرطاجني، وبحثوا لدفاعهم عن تعلات وتبريرات عدة منها الشخصية القوية والطموح... ومنها الصورة الشعرية والمثل السائر والحكمة الهادفة... يقول إحسان عباس: «وإذاً فمن الممكن أن نتصور المشكلة مزدوجة وهي وضع التراث كله جملة في ناحية ووضع شعر المتنبي في ناحية أخرى ومحاولة الموازنة بينهما للقضاء على الثاني... ولكن هل يمثل الشعر العربي كله حتى شعر المتنبي نوعاً من الوحدة التي تلتقي عندها الأذواق المختلفة لقاء ترحيب وتزور عن شعر المتنبي؟ ذلك هو الأساس في الخدعة التي جرفت في طريقها غثاءً كثيراً، وكانت المعركة في الحقيقة تتلاً لحيوية النقد إذ أصبح على الناقد إما أن يقبل على المتنبي ليسهم في النقد، وإما

أن يذهب في إعادة صياغة المشكلات القديمة... ولكن من يقرأ «منهاج البلغاء» لحازم يحس أنه يضع قواعده النقدية وضعاً جديداً وفي ذهنه «أن المثل الأعلى» للشعر هو المتنبي»[17].

وقد اعتبر الدكتور محمد أحمد حمدون الأخلاق في النقد محوراً قديماً ظل إلى عصرنا الحالي - كما أكدنا ذلك - وأن التركيز فيه يكون على ماهية المعنى الذي ينطوي عليه النص» وعلى الهدف والغاية السامية التي صيغ من أجلها هذا النص، معتبراً الأدب نقداً للحياة، وبأن الأدباء يهتمون بتأثيره في المواقف الإنسانية مادام الإنسام متميزاً بامتلاكه معايير أخلاقية واجتماعية وذلك سر اختلاف الإنسان عن الحيوان وتميزه عنه»[18].

هوامش البحث

*) عبدالله كنون الحسني (1912-1989) - من علماء المغرب المرموقين تبوأ مانة مشهودة في الثقافة العربية والإسلامية عامة والمغربية خاصة له ما يربو عن مكانة كتاب هام في جل الثقافات: الشرعية من فقه وتفسير وحديث، واللغوية والعروضية والنحوية والأدبية: من تاريخ الأدب والنقد ودواوين شعرية. ترأس العديد من المجامع العلمية وكان عضواً فيها وفي المجالس والرابطات الإسلامية. من مؤلفاته المشهورة:

- النبوغ المغربي في الأدب العربي، وهو موسوعة أدبية تعنى بالأدباء والمؤرخين والفقهاء والمفسرين والمحدثين والنحاة والبلغاء والعروضيين المغاربة.
- أحاديث عن الأدب المغربي الحديث.
- أدب الفقهاء.
- أمراؤنا الشعراء.
- ذكريات مشاهير رجال المغرب.
- واحة الفكر.
- أشذاء وأنداء.

1) مجلة المناهل عدد 26، ص 312-313، نقلاً عن تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، نوري حمودي القيسي ص 51.

2) نفسه، ص 328، بتصرف نقلاً عن دلائل الإعجاز، ص 268 وما بعدها.

3) انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب إحسان عباس، دار الثقافة - لبنان، الطبعة 4 - سنة 1992 ص 37 بتصرف، وهو رأي متشابه مع سابقه لبهجت عبدالغفور مادام المصدر الذي أخذنا عنه واحد وهو دلائل الإعجاز للجرجاني.

4) نفسه ص 38.

5) أدب الفقهاء، عبدالله كنون الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني - بيروت - بدون تاريخ الطبع، ص 79.

6) خل وبقل، عبدالله كنون المطبعة المهدية تطوان بدون تاريخ الطبعة ص 29-30.

7) أدب الفقهاء، ص 25.

8) نفسه ص 89.

9) نفسه ص 29.

10) نفسه ص 26 - ص 27 بتصرف.

11) نفسه ص 35.

12) نفسه ص 39-40 بتصرف.

13) النبوغ المغربي عبدالله كنون بدون دار الطبع ص 228.

14) خل وبقل ص 22.

*) انظر مقالاً للدكتور محمد رجب بيومي بعنوان (الميزان الخلقي في النقد الأدبي) مجلة المنهل السعودية عدد 530 ص 94-95، وقارن ما قاله كنون في هذا الصدد معه، ومع كتاب كنون أدب الفقهاء، عامة.

15) كتيب سلسلة (شراع) عدد 8، ص 89-94 بتصرف.

16) انظر كتاب (التعاشيب) لكنون دار الكتاب اللبناني - بيروت الطبعة الثانية 1975 ص 23-52 بتصرف تام. وكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي - طبع عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطبعة الرابعة 1966، ص 82-122-415 بتصرف.

17) تاريخ النقد الأدبي عند العرب إحسان عباس ص 23.

18) مجلة المنهل نقلاً عن مقال للدكتور أحمد حمدون (محاور النقد الأدبي) العدد 530 ص 24 بتصرف.

* * *

الحكاية هي حاضنة الإنسان وجوداً ونشأة وسؤالاً، عن المصير ذلك لأن الإنسان لا يستقر وجوده إلا حياة عبر هذا الوجود الحكائي الممتد من عالم الغيب، والمبعوث من مستقبلات وجوده، والمكوِّن لقناعات احتضانه والعناية به.. فالإنسان يولد في دهشة الكون يطلق تلك الصرخة التي تحمل ضخامة السؤال فتأتيه الإجابة احتضاناً واستسلاماً وقناعة لأعباء المصير الحكائي الذي حمله مستقبلو التربية الأولى وسابقوه فيتلقى من هذا الوجود اللغة التي تمنحه القدرة وفق إمكاناته على فهم هذا الوجود وتمنحه كذلك القدرة على تأويله ليعايش حركة علامات الوجود بحركة تأويلية ويعايشه الآخرون بحركة تأويلهم لما يبثه من علامات.

وكان الاسم هو فاتحة العلامة المرتبطة بحكاية وجوده فتكون كلمة «فلان» فاتحة القراءة حكاية يترامى فيها هذا الإنسان من اسمه الأول إلى نسبه إلى ما حمل عن هذا الاسم من معرفة وحكاية..

وتترامى هذه الحكاية في فصول متعددة من المكان والزمان وضروب الانتماء وصنوف التعبير.

ولا يستقل الشعر عن الحكاية فصوره تترامى فيها وتدلف إلى الشاعر من ذلك التصور الحكائي الذي تخيله حيث تكون علامات لمحطات في ذلك الرحيل الحكائي ومن هنا يكون الشعر أكثر وجوه المناشط الإنسانية استثماراً للحكاية وطياً لها واستنفاراً لرموزها فهو يعتمد على اللغة التي تحمل إشاراتها الإشارة إلى المدلول من خلال حدث حكائي يترامى في التسمية أو الدور الذي كان لهذا المدلول في حركة العلاقة بهذا

الاسم ثم يتنامى ذلك في نمو التأويل الذي يورد على هذا الاسم أنماطاً من الاستعمالات وألواناً من الحكايات التي تضاف على هذا الاسم فتمتد بتأويله.

وإذا كان الشاعر ينزع عن اللغة قشرتها التي ذبلت ليصل إلى اللب من طاقتها... ويكون وجوده الشعري بقدر ما يحدث في اللغة من حركة جديدة فإن الشاعر يمارس الفعل الحكائي ليس نقلاً أو رواية وإنما إحداثاً وتغييراً وإحلالاً برسمه المسار الحكائي الجديد للغة شعره وتوظيفه اللغة السابقة له توظيفاً جديداً.

فها هو أدونيس يلغي كل ما قبل لينقلنا إلى بدئه إلى اسمه في قصيدة «هذا هو اسمي» التي يقول فيها[1]:

ما حيا كل حكمة هذه ناري

هذا بدئي

دخلت إلى حوضك أرض تدور حولي أعضاؤكِ
نيلٌ يجري طفونا ترسبنا تتقاطعت في دمي قطعتْ
صدرك أمواجيَ انصهرت لنبدأ: نسي الحب شفرة الليل، هل
أصرخُ أن الطوفان يأتي؟ لنبدأ صرخة تعرج المدينة
والناس مرايا تمشي إذا عبر الملح التقينا هل أنتِ؟

وأكتفي بهذا الشاهد من هذه القصيدة لآخذ منه استدلالاً على ذلك الفعل الحكائي الذي يقيم منه الشاعر بدءاً وجودياً يعلن منه وجوده، ويتماهى في الآخر (المرأة) ليسألها هل أنت؟ بعد أن انصهر فيها، وبعد بدء صرخة جديدة للحياة....

لماذا حكائية الشعر:

لعل إلفنا للنظر إلي الشعر مستقلاً عن الحكاية، والحكاية مستقلة عنه، يجهر بهذا السؤال أمامنا.... ولعل الإجابة على ذلك تكمن في جسارة ذلك العالم الصامت الذي يخترقه الشاعر.... ذلك العالم الصامت بحيازته مكوناته وعلاقاته، وإقامتها أمام الشاعر حركة مستمرة تذيبه، وتطحنه..... وتسيِّره في مجراها، فهذا مدعاة تساؤل ومثار قراءة الحكاية وتأويلها سواء أكانت قراءة تأملية، أو تجريب تأويلات تسربت إليه لتفسير تلك الحكاية من مخزونه الثقافي.... وإذا أضاف الإنسان إلى ذلك التأويل شعره، كان الشعر اقتحاماً لهذا العالم المحبوك، وإعادة ترتيب لعوالم الحكاية التي يطالها نصه، ذلك لأن حضور القول الشعري ليس حضوراً في فراغ، إنه الحضور في عالم الصمت الذي انتهكه، فكان حضوراً ممتداً في علاقات قد تمتد إليه فرحاً أو قهراً أو رغبة أو قلقاً... أو سياحة تأملية... فهي إذاً قادمة من هذه الحكاية التي حركته واستحضرت قوله الشعري.... ولذا يجيء قوله احتماء له من ذلك الاستيعاب، وذلك التهميش في جريان الحكاية، يأتي القول لينشئ مجراه في الحكاية، بإعادة ترتيب علاقاتها فمن هنا يصبح القول الشعري نسجاً لحكاية، حين ينسج وجوداً جديداً وهيئة جديدة في اللغة وفي العالم...

لنقف على هذا المقطع من نص لأدونيس بعنوان «قصيدة ثمود»[2] حيث يقول في هذا المقطع:

لكن،

هو ذا الشاعر - كان ينام غريباً

والفجر غزال

جسد الأرض يداعبه

والشمس تخيط له

ثوباً قمحياً/

- ماذا يفعل؟

- يلقي عن كتفيه النوم، ويمضي....

هو ذا يمضي

ماذا؟ خانت عينيه الأشياء؟ رأى

قدم النورس ضفدعة؟

ورأى الزهرة وجه عجوز!

- ماذا يفعل

- يرجو

وجه غزال آخر،

وجه الأرض يرافقه



والشمس تخيط له

ثوباً قمحياً/

هو ذا الآن يسافر في قنديل مكسور/ يسمع همساً

«لا تأمل

ليس النجم الطالع إلا رسماً

يتكرر والألوان هي الألوان»

الآن يقارن بين الأشياء:

- ماذا يفعل؟

- يرجو

وجه غزال آخر،

وجه الأرض يرافقه

والشمس تخيطه له

ثوباً قمحياً...../

...... والأرض تعيِّد عيد الرمل، وماذا

يجدي هذا الرأس النافر من أنبوبٍ

في نقالة...

في عرس للآلات؟ وماذا

يجدي هذا الطوق، وهذا الجسر، وماذا

يعرف هذا السائرُ

من أبعاد المجهول؟/

سلاماً يا أحزاني

- (أحزاني ليست أحزاني

هي جرح ينزف من تاريخ الإنسان

هي أرض ترفع قرباناً

للظلمات وللطغيان)

لنجد الشاعر ينطلق من الحكاية في الإشارات الأولية إلى ذلك فالشاعر كينونة حكائية مضت يقف أمام حكاية كونية متجسدة يلتقي الشاعر والعالم في هذه الحكاية ويتنقل الشاعر في حكائية المتحول من

حال النوم والغربة إلى حال انقلاب الأشياء وفزعه من النوم إلى حال الأسئلة ليعود إلى حكاية ذلك القلق والضجر في حكاية الإنسان:

(أحزاني ليست أحزاني

هي جرح ينزف من تاريخ الإنسان)

ماذا يقدم هذا المنظور نقدياً:

يستثمر هذا المنظور تلك المقولات النقدية التي تعتمد بفاعلية قراءة النص، وما تحققه للنص من وجود، وتلك التي تؤمن بحركة المعنى، وحركة علاقات النص وتفاعلها.... يستثمر ذلك ليلم شتات انبعاث النص، وشتات علاقة النص بعوالم مبدعة، وهنا لا يكون النص بنية منفصلة عن التأويل، ولا يكون التأويل فعلاً منعزلاً عن النص بل فعلاً ممتداً في النص، ومتنامياً منه، ملتحماً معه، فالتأويل امتداد للنص، قادم من لحمته، من إشارته، عابراً عن تأويل النص للعالم إلى تأويل القارئ للنص وللعالم... حيث إن تأويل النص هو انفتاح النص على عوالم الحكاية التي نسجها الشاعر، تلك العوالم التي احتضنت حركة التأويل ونمت بها في متلقي النص.... ذلك لأن منظور الحكاية يجعل النص متنامياً من بواعثه، وممتداً في جمله التي تستوعب الذات المتلقية في علاقاتها.... ولعل ذلك يحل أيضاً الإشكالات التي تجادل في واقعية النص، وفي عالمه الاجتماعي، وعوالم المبدع الشخصية..... وذلك لأن المنظور أصبح منظوراً يصل الإنسان بعالمه، ويصل الذات بعالم النص حين تتلقى الحكاية وتتأولها....

لقد أصبح النص وفق هذا المنظور جملة أركانها: عالم النص - النص - التأويل، حيث تشير هذه الجملة عبر النص إلى التأويل ومن

التأويل إلى عالم النص.... وبامتداد هذه الجملة إلى التأويل يصبح النص بنية ذهنية متحركة في أفق التأويل، تستمد حيويتها من حيوية الذوات التي تتفاعل معها ومن حيوية علاماتها فيظل النص حركة مستمرة، وطاقة استحضار جاذبة لمن يلتقي معها، ويستثمرها. ثم إن تجذير هذا التأسيس في فعل الشاعر يجلي لنا ذلك الفعل الحكائي الخلاق، ويقيم لنا المغايرة بين فعل حكائي إنشائي، وبين استعادة جامدة لحكاية سالفة، أو تأليف لأجزاء حكاية متناثرة ليس للشاعر يد في وجودها....

مظاهر الوجود الحكائي في الشعر

الشعر عالم الشاعر:

لا يقنع الشاعر بأن يكون صمتاً في عالمه، لذلك هو يخترق حكاية العالم، وما ذلك الاختراق إلا حكاية يصنعها الشاعر، معتمداً على تأويل حكاية العالم، ونافذاً إلى وجوده بالحكاية التي يصنعها. فأدونيس[3] حين يقول:

لا أتخيل

أيتها المياه السوداء العميقة لا أتخيل لا أكتب

أنا العالم – مكتوباً

وأهدابي تهيمن على الأرض

هكذا

أخرج قصائدي من طين خطواتي

أرجم الزمن بأحوالي

وأصرخ: أنا المعنى

..... لقد خرجت الكلمات بتأويل للمرئي، يبدأ بنفي التخيل الذي يثبت تخيلاً آخر، ينفي تخيل السدر، الرتابة، الجريان في حكاية الحياة وسطوة الزمن يبدأ بحكاية العلاقة مع المرئي، تلك العلاقة التي كانت حكاية الصمت الذي فجر النداء «أيتها»، ليقوم الشاعر مقام العالم، يحل محل المياه المشيرة إلى حكاية الموت: المياه السوداء العميق.... ويأتي ذلك الحلول بنفي عدم التخيل، بنفي عدم الكتابة... لقد أدخلتنا الكتابة في شبكة من العلاقات الحكائية التي تتوالد واحدة من الأخرى، حكاية السدر التي ينفيها ويقاومها الشاعر.... حكاية المياه السوداء.... حكاية العلاقة التي تهز هذه العلاقات بسطوتها وجبروتها لتنشأ العلاقة التي تأتي من حكاية تشكيل جديد يكون فيه الشاعر هو العالم:

أنا العالم – مكتوباً

العالم بالكتابة، بالتكوين، بالتشكيل..... ليكون ذلك في ضوء الوجود الجديد له:

وأهدابي تهيمن على الأرض

سطوة تقابل سطوة أخرى..... ليكون ذلك مقابلاً وموازياً لحكاية إخراج القصائد:

أخرج قصائدي من طين خطواتي

أرجم الزمن بأحوالي

وأصرخ: أنا المعنى

تخرج القصائد من حكاية وجوده، ومن إقامته من هذه الحكاية بتقلباتها حجراً في ركود الزمن، لتكون الصرخة: أنا المعنى حين رأى نفسه يؤول الأشياء، ينصت لحكاية العوالم ليصنع حكايته فيها، يلقي بأحواله

في صمت الزمن..... فيرى نفسه هو المعني بعد أن رأى تأويله لهذا العالم....

التجدد:

أشرنا سابقاً إلى جوهرية الشعر في تأسيس الوجود الجديد لمبدعه الذي يتأسس من وعلى نصه الإبداعي، فيكون هذا التجدد ليس نزعة بالنية فقط وإنما يكون ذلك فعلاً في التشكيل الحكائي الذي يكونه في شعره فيمتد ذلك إلى التعبير، والصور والعلاقات الترابطية بين عناصر الحكاية الشعرية...

ومن هذا ما يحدثه الشعر أحياناً من صدمة تهز المألوف، وتهز علاقة الشاعر بقارئه، فقراءة نزار تنم عن شاعر غزل يهيم بالمرأة ويضخم ذاته، ويقيم منها أمام المرأة محوراً يتناغم معه وجودها..... لكن نزار لا يترك هذه الحكاية تربو على الأذهان والآذان، فيعمد إلى مجادلتها، إلى فتح حوار في رتابتها إلى تكوين وتشكيل وجود جديد لهذه الحكاية.... فيخاطب الأنثى المعشوقة.... قائلاً[4]:

عزيزتي

إذا رجعت لحظة لنفسي

أشعر أن حبنا جريمة

وأنني مهرج عجوز

يقذفه الجمهور بالصفير والشتيمة

أشعر أني سارقٌ

يسطو على لؤلؤة كريمة

أشعر في قراراتي

أن العبارات التي ألفظها جريمة

أن انتصاراتي التي أزعمها

ليست سوى هزيمة

النص هنا انقلاب على الحكاية التي غرسها نزار في جمهوره وعلى تأويلها، وتأتي الأحكام التي يطلقها هنا متوجة بالكلمات الحاسمة الجارحة: جريمة، عجوز، شتيمة، هزيمة، سارق، يسطو، لتقلب نمطاً حكائياً في ذواتنا وفي ذات الشاعر.. بادئاً من تصوراتنا عن حكاية نتمثلها يومياً وتاريخياً عن النصر، والعجوز، والسرقة، والجريمة، واللؤلؤة الكريمة... حيث إن كل عبارة تشير إلى وجود حكائي له تمثله لدى المتلقي... وجاء الشاعر ليسوق هذا التمثيل الحكائي في وجود جديد، يعلن به انقلاباً حكائياً على حكايته... ولم يجعل الشاعر ذلك الانقلاب انقلاباً في ترتيب الحكاية بل انقلاباً في تأويل عناصرها... خنجر بل كوكب مداري.... علاقة الحب تجارة رقيق.... اليد المخاصرة خيط عنكبوت، حيوية الحب واستقبال دهشة العتيق انتظار الموت يقول[5]:

أشعر أن نهدك المزروع في جوارحي

كخنجر مفضض

ككوكب مداري

يشتمني

يجلدني

يشعرني بعاري

وأنني كتاجر الرقيق

يبيع كل امرأة ضميره...

أشعر في قرارتي

أن يدي في يدك الصغيرة

قرصنة حقيرة

أن يدي

كخيط عنكبوت

تلتف حول الخصر والضفيرهْ

أشعر في قرارتي

أنك بعدُ نعجة غريرهْ

أما أنا..... فموكب عتيق

يواجه الدقائق الأخيرهْ

ويحيل ممدوح السكاف الذكرى إلى حكاية تصنع وجودها في مجرى[6] الحكاية السارية في الوجود...... فيقول موجهاً الخطاب إلى الآخر/ الأخرى:

أوتذكرين الليل يملكُنا بظلمته

وتملكه بضوءينا

وهنا أتوقف لأشير إلى الحكاية/ الوجود الجديد، الضوء الذي آلت إليه العلاقة، الضوء الذي يقوم إزاء ظلمة الوجود الكون..... لتنطلق الحكاية، التي صاغها الشاعر وبدأ يستمع إليها حين وضعنا وذاته في موضع التذكر والاستماع ليقول[7]:

استفاق العطر من ثدييك حين لمستُ

عصفورين أو قمرين من عسل الشعاع

يشع في لغة على لغة الفراشةِ

وهنا أتوقف لأشير إلى الحكاية الجديدة التي أحدث وجودها الشاعر.... بأن جعل الشاعر الوجود مندغماً في هذه الحكاية.... فالضوء ينبعث من هذين (الثديين، القمرين، العصفورين).... وجعل الفراشة تؤازر إلى هذا النور، وجعل اللغة من هذا النور.... لنقف أمام امتزاج نوري وعطري، ولغوي، وحركي..... يقول(8):

هل نسيتِ كلامَها السحريَّ

يَنْدفُ كالرذاذ على فمي

يهمي بأطيافٍ وأسدافٍ

من الرّعشات ترعشُ

في مجاهلِ أو معالم خيمة الأسرار جسدُها المجسّدُ

ربوةٌ تربو على فخذين منذورين للإبحار

سبحان الذي أسرى في بنا في كوكب اللُّقْيا

التقينا دونما جسدين بل روحين يتحدان بالرؤيا

والشعر هنا يحكي الحكاية لمن يوجه له الخطاب، يحكي الحكاية لعليم بهذه العلاقة، ولكن الشاعر يهمش علمه بهذه التفاصيل ليعيد صياغتها، ليعيد تأويلها، لأنه يرى أن الشعر يؤولها تأويلاً آخر غير تأويل المتذكر.... ليقوم الخطاب في لحظة من لحظاته، برفع هذه المخاطبة إلى عالم غير منظور في الحديث، ليكون ذلك الإسراء الذي استدعى

حكاية الإسراء في النص القرآني، لتكون في التصور حين نتصور هذا الإسراء.

أسلوبيات الوجود الحكائي في الشعر:

اقتضت هذه الحكاية التي يعتمد عليها النص الشعري وجود عدة ظواهر أسلوبية نراها في النص الشعري الحديث منها:

الإحالة على عالم الحكاية بالضمير أو الإشارة:

كثيراً ما يفاجئنا الشعر بعالم حكايته، وقد آل إلى خبر عن حكاية استحكم وجودها في عالم الشاعر، وملأت عليه خياله، وبدأت الكلمات تستقطر ظهورها بين الجلاء والخفاء، فتجد الإحالة إلى عالم الحكاية الصامتة، وقد بدأت عوالمها في الظهور في الكلمات، تشير إلى كيانات لتلك الحكاية. قد تبدأ منها القصيدة في مثل قصيدة أدونيس «أغنية حروف الهجاء»[9] التي يقول فيها:

هبطوا من أساطيرهم

من كواكب كانت تساء

وأنا كنت رصداً يواكب ترحالهم

كنتُ حبراً تخبأ في ليلهم

كنتُ في الخطوات الشريدة وقع الهباءْ

أكتبُ الظن والمستحيلَ وعلي عليٌّ الفضاء

وحين يقودنا التأويل إلى تحديد هذا الضمير الغائب.... نجد أننا في حاجة إلى قرن ذلك بعلائم النص، لنجد أن أولئك هبطوا من أساطيرهم

تدانوا من عالم الأسطورة إلى عالم الشاعر الذي كان رصداً يواكب ترحالهم..... فنجد أننا أمام حكاية الشاعر التي تعلن وجودها أمام حركة الحكاية التي تقوم حوله..... نجد أننا أمام عالم ملأ حضوره على الشاعر حتى أحدث له هذا الشأن الذي يحيل إليه بخبر الحكائي وضمائر تزيد المجهول حضوراً في الحس الذي يجعلهم حركة أعلى شأناً، ويجعلهم في حال تستدعي معرفتهم، والإحاطة بنبئهم فهم من الأساطير، من كواكب كانت تساء.... مما يرفع لدى القارئ تسامي الضمير «أنا» في هذا العالم..... ليكوّن لنا تعاملهم مع وجودهم فيأتينا النبأ:

وأنا كنت رصداً يواكب ترحالهم

كنت حبراً تخبأ في ليلهم

لنجد أننا في حكاية الشاعر أمام ارتقاء من المحايد إلى الفاعل.... من الذي يدهش بوجودهم إلى الذي يختبئ عنهم ليصوغ وجودهم.... من الراصد إلى الحبر المختبئ في ليلهم..... ليكون الذي يكتب الظن والمستحيل.....

تكرار صوت الإحالة على الوجود الحكائي:

لتضمن النص حكايته المضمرة تجيء الألوان المختلفة لقراءة ذلك الوجود، وتقديمه في النص، عبر تقديم صور مختلفة لذلك الوجود ففي النص السابق نجد تكرار «وأنا كنت» ليهيئ لنا ذلك التصور حركات مختلفة في هذه الكينونة التي جاءت تستحضر وتشكل تلك الحكاية... في حركة لا تجعل الذات في حالة ثبات، ولا تجعلها أيضاً في حالة حركة متعاقبة كما هو الحال في السرد الحكائي.... وإنما تقيمها في حالة جدل مع حركة ذهنية النص التي تتقاطع مع القارئ ومع تكوينات النص، ومع العالم الذي تكونت منه.... فلقد كان تكرار «وأنا كنت» جدلياً مع هذه التقاطعات ففي الاستحضار الأول نجد:

وأنا كنتُ راصداً يواكب ترحالهم.

حيث تحلُّ الأنا إزاء هؤلاء الهابطين من أساطيرهم.... لتعلن فعل الذات مع هؤلاء بالرصد والمتابعة والمواكبة.... ثم تتنامى الذهنية النصية التي فعلت ذلك على استحضار الكيفية واستحضار التساؤل الذي يسأل عن ذلك لتعيد صوره الحكاية لهذه الكينونة بتجل أكثر، وبفعل أعمق لتقول:

كنت حبراً تخبأ في ليلهم

ليقودنا هذا الاستحضار للكينونة إلي امتداد المواكبة والإفصاح عن جدلية العلاقة مع هؤلاء لتكون حالة الاختباء، وحالة الحبر الذي يحمل كنز ومداد انثيال المواكبة والمتابعة....

ليأتي التكرار الأخير مغمضاً هذه الكينونة، وقابضاً على ملامح هذه العلاقة مع هذا الوجود:

كنت في الخطوات الشريدة وقع الهباءْ

الأمر الذي نشأ معه فعل الذات الشاعرة في القبض على حركة هذه الحكاية:

أكتب الظن والمستحيل وعلي عليٌّ الفضاء

من خلال التسامي بوجود الأنا وفعلها وتغييب فعل أولئك لأن فعلهم انسحب إلى وجود كينونة الذات وفعلها.

الإحالة على حكاية سابقة:

ويظهر هذا الأمر في الشعر الحديث بصور شتى سنشير إليها فقط وذلك في مثل: استيحاء الأسطورة، والقناع، واتخاذ الرمز، واستعادة تأويل القارئ لنص سالف، وهذا ما سنقف عليه هنا، لأنه يجلي فكرة

حركة ذهنية النص في تقاطعها مع تأويل الشاعر، والاعتماد على الفعل النصي في ذهن القارئ ففي نص بعنوان «وحش» لممدوح عدوان[10] نجده يبتدئ النص بقوله: «ما لجرح بميت.....» ثم يترك النقاط مشيرة إلى فضاء الاحتمال، وهل يبقي مجال من استحضار نصية النص السالف؟.... نجد الشاعر يستحضر أجواء قول المتنبي:

من يهن يسهلِ الهوانُ عليه ما لجرح بميِّت إيلام

ليبني على هذا الوجود التأويلي حركة تصاعد هذا الهوان وهذا الميت الذي تجاوز إلى الآلاف من شعور ذلك الفرد إلى الشعور المتجسد إلى الإنسان العربي نحو موت بني جلدته......

لم يشأ الشاعر أن يستحضر لنا بقية النص، ومبدئه بل وقف بنا على ذلك التأويل في أذهاننا ليتصاعد إلى الانفصال عن هذا الميت، إلى الانفصال عن أشباهه وامتداده فينا، ليكون ذلك مجرد نبأ وخبر يروى حين يقول:

ما لجرح بميت

ومالي بما يتساءل عنه الملأ

ليس هذا سوى جثةٍ

ألف نازحة،

وثلاثون ألف قتيل:

نبأ

ثم تأتي الإحالة التالية في النص عبر الإشارة وليس عن طريق استحضار جزء من النص كالسابقة..... فهو يقول:

دمنا لا يبلُّ الظمأ

يشتهي أن يراق

(نريق الدماء بتضحيةٍ

ويريق دمانا الذي لا يحبُّ

سوى أن تكون العروق بأجسامنا

فارغة)

وهنا نستحضر تأويلات نصوص سالفة، أشار إليها استحضار مفارق في هذا النص، فإذا كنا نستحضر قول السالف:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم

فإننا نجد هنا تقاطع مع هذا التأويل في تأويل ما يتقاطع معه نص ممدوح، حيث نجد الدم البارد...... الذي يخالف أيضاً ذلك الدم الذي ينهل الرماح في ذاكرة الشعر العربي.

الهوامش

1) أدونيس: هذا هو اسمي (الأعمال الشعرية 223/2) دار المدى 1996م.

2) السابق: 2/268-270.

3) السابق: 259/3.

4) نزار قباني: الرسم بالكلمات: الأعمال الكاملة: 494 بيروت 1971م.

5) السابق 494.

6) ممدوح السكاف/ على مذهب الأطياف 39 اتحاد الكتاب العرب 1996م.

7) السابق 39.

8) السابق: 39، 40.

9) أدونيس السابق: 399.

10) صحيفة الرياض يوم 14 ديسمبر 1995م.

إذا كان الحكم على الأدب من زاوية النظر التاريخية فإن ذلك يعني أن وضع الأدب في سياقاته التي أفرزته يصبح عملية ضرورية جداً، وإذا ما كان الحكم مستنداً إلى أبعاد نفسية، فإن العملية تعتبر خاضعة إلى «الذوق» قبل كل شيء، والذوق يحكم على العمل الأدبي من خلال وصفين هما: هذا عمل جيد، وهذا عمل سيئ، ويبدو أن دلالة الجيد والسيىء دلالات غير ثابتة، وإنما هي ذات إيماءات مطاطة وفضفاضة، وبخاصة في إطار الدراسات التي تتغيا إصدار حكم قيمي على عمل ما، وإن ذلك يقوم على جدلية خاصة، «أي بمعنى أن ما يعد عملاً جيداً يمكن أن يعد عملاً سيئاً»[1] وهذا شيء يفضي إلي أمرين مهمين:

الأول: استناد الحكم على الذوق والآخر - طبيعة العمل الأدبي الذي يحكم عليه.

إن الاحتكام إلي الذوق في الحكم على العمل الأدبي أمر يعتمد بشكل أساسي على ذات القارئ وليس على موضوعية القراءة، وبذلك تصبح عملية القراءة في كثير من الأحيان عملية تستند إلى ذوق القارئ في إصداره الحكم على العمل الأدبي، وأن اللجوء إلى الحكم على عمل بأنه جميل لا يرجع إلى العمل نفسه فقط ،وإنما إلى وعي القارئ الذي يصدر حكماً ذاتياً «فالجمال ليس خاصية في الأشياء نفسها بل هو لا يوجد إلا في الذهن الذي يتأمله، كذلك القيم الأدبية لا تكمن في الأعمال الأدبية ولكنها تسلط من قبل القراء»[2]، ولذلك فإن القيمة في ضوء هذا الفهم تغدو نسبية وغير ثابتة.

وأما طبيعة العمل الأدبي فإنها مسألة مهمة أيضاً، فما هو العمل

الأدبي الذي يستحق أن يصدر عليه حكم قيمي، وهذا أمر يجعل الأعمال الأدبية أعمالاً متفاوتة، لذلك لابد من استثناء الأعمال الأدبية التي يحكم عليها حتى وإن كانت جمالية سلبية وهي ما يشار إليها بمصطلح Kitsh[3]؛ «لأنها أعمال ذات قيمة متدنية لا تعكس أية أبعاد فنية أو جمالية يمكن أن تصادف قبولاً من جانب القراء. ولذلك لابد من التمييز بين الأعمال الأدبية من حيث قيمتها وفاعليتها من جانب فني ومضموني، فإذا كانت الأعمال الأدبية ذات قيمة فنية كبيرة، فإن قيمتها لابد أن تكون في وعي القارئ أكثر قبولاً، في حين أن الأعمال الأدبية التي لا ترقى في شكلها ومضمونها إلى تلك الأعمال الرائعة فإن الحكم عليها لابد أن يكون مغايراً ومختلفاً. ومن هنا يبدو السؤال التالي مهماً جداً، وهو ما هو العمل الفني الرائع؟ مما لا شك فيه أن هناك أعمالاً رائعة وعظيمة كتب لها البقاء، وعظمت أسماء مؤلفيها. ولكن ما هي العناصر أو المعايير التي يعتمد عليها في إصدار الأحكام»، فعندما يتفق الكثير من النقاد على أن عملاً مثل «الفردوس المفقود» لجون ملتن عمل رائع يأتي صاموئيل جونسون ليقول: إن هذا العمل يفتقد إلى العنصر الإنساني...»[4].

وإذا كان حكم جونسون مبرراً فإن هناك بعض الأحكام التي تطلق دونما تبرير، وإنما تنبثق من القارئ الذي يصف العمل بأنه رائع أو غير رائع دون تعليل أو برهنة، فغياب البرهنة والتعليل يجعل القيمة أو حكم القيمة أمراً صعباً لا يمكن إدراكه، لأن مفهوم القيمة نفسه مفهوم غير ثابت، وهذا يقود إلى الاحتكام إلى الذوق الذي لا يعلل ولا يفسر..

يتأسس الحكم المستند إلى الذوق على عامل وجداني ذوقي يختلف عن الحكم المؤسس على الحجة والبرهان، فإذا كان الإعجاب بعمل أدبي يعتمد على عمود الذوق، فإن ذلك يعود على مسألة خلافية وإشكالية

يعقد المسألة بشكل ما، وبخاصة إذا كان الحكم الذوقي لا يستند إلى معيار ما، أو إذا كان يستند إلى معيار يختلف فيه أذواق الآخرين مما يجعل القيمة عملاً فردياً ذاتياً.

لا يمكن إقصاء الذوق عن دراسة النص الأدبي، لأن ذلك مفتاح أولي يمكن دخول عالم النص من خلاله، فإذا صادف الناقد هوى في نفسه أو ميلاً لدراسة نص ما، فإن ذلك لا يمكن أن يكون غير معلل أو مبرر إلا إذا كان ما ذهب إليه إميل شتايجر «في أن القارئ يعد تبرير أو تعليل إعجابه بنص ما شيئاً ثانوياً، مثله في ذلك مثل العاشق الذي يعشق محبوبته دون أن يكون مضطراً لتبرير أو تعليل سبب هذا العشق»[5].

وإذا كان مفتاح الحكم على قيمة النص الأدبي من خلال حالة العشق التي يعيشها القارئ، فإن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أن يكون عمود الذوق أو معيار الذوق معياراً بعيداً عن التعليل، لأنه يمكن أن يكون خطوة أولى نحو التعامل مع النص الأدبي موضوع المعاينة، ولما كان عنصر الذوق عنصراً مهماً في عملية القراءة والتفسير فإن استثناءه يصبح أمراً غير منطقي.

وإذا كانت حالة الاعتماد على الذوق عند القراء العاديين أمراً عادياً لا يحتاج إلى تفسير أو كشف، فإن الناقد الحقيقي الذي يواجه نصاً ما لا يستطيع أن يتخلص من فاعلية الذوق أثناء ممارسته للقراءة واشتغاله عليها، «ولأن الذوق لا يبرز مطلقاً لدى الناقد الفنان - وإنما يوجد في خلفية نقده، تراه حين يتجه إلى العمل الأدبي المنقود لا يهتم بالحكم عليه وفقاً لمعيار معين، وإنما يحاول أن «يفسره»، أي أن يبين جوانب المتعة فيه حسب اعتقاده، ولا يكاد يتصور أن يتناول الناقد عملاً ضعيفاً في رأيه بطريقة الفنان لأنه سيجد نفسه مضطراً للتو إلى الإجابة على هذا السؤال لماذا يعد ضعيفاً؟ وإذا كان من السهل أن يدل على

إعجابه أو رضاه ولو بطريقة مباشرة - معتمداً على ذوقه الخاص فإن الحكم بالنفي أو الإسقاط قلما يكون مقبولاً إذا لم يستند إلى قواعد يقبلها الجميع، أي أن الناقد هنا يضطر إلى أن يصبح «علمياً» بمعنى من معاني العلمية»[6].

وعندما يخرج الذوق هنا من الميل الفردي، فإن الذوق الذي يشكل «أداة مهمة من أدوات التعامل مع النص الأدبي - حتى وإن لم يفصح عنه الناقد - يعني ارتكازه على مرجعية خاصة يمكن أن تكون متعلقة بالجانب التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي، أو أنه يعود إلى الأدوات الفنية التي يتشكل منها النص الأدبي، وعند ذلك يكون الذوق وسيلة أساسية في التعامل مع النص الأدبي، وبخاصة إذا ما فهم على أنه "لا يرجع إلى المزاج الشخصي بل هو نقيضه وأن مرجعه النهائي هو استعداد مستقر في الطبيعة البشرية مثله مثل المنطق، والكشف عن طبيعة هذا الاستعداد هو من قبيل الكشف عن العلل الأولى، أي أنه ضرب من التفكير الحر القائم على المشاهدة والخبرة»[7].

وإذا كان الذوق يعود إلى التجربة والخبرة، فإن هذا يعني ارتباطه بالتجربة والخبرة الفردية، وليس من الضروري أن تتطابق مشاهدات القراء وخبراتهم، ومن هنا تصبح محاولة علمنة الذوق ضرباً من ضروب المغامرة، ولكن مع ذلك لا يمكن الاستغناء عن الذوق أو استبعاده في عملية القيمة، التي لابد أنها ترتبط بشكل أو بآخر بدائرة الشعور والإحساس الطاغي الذي يهيمن على الناقد الذي يمارس عملية القراءة.

وإذا كان الذوق مفتاحاً أولياً لقراءة القيمة أو الوصول إلى جانب منها (لأن القيمة ذاتها مفهوم غير واضح وثابت)، فإن هناك عناصر أو معايير للحكم على النص الأدبي تختلف باختلاف مرجعية القارئ ورؤيته الأساسية، وبخاصة إذا تم الالتفات إلى تفاوت الحكم على العمل الأدبي نفسه، حتى وإن لم يلجأ القارئ إلى إصدار حكم معين.

ثانياً: معايير القيمة:

إن كل نص أدبي مستودع لأسرار لا تتكشف لعيني المتعجل، وإنما يحتاج إلى تدبر وتأمل وإطالة النظر، وهذا هو المحور الأساسي الذي يجعل عملاً أدبياً رائعاً ومتميزاً عن غيره من الأعمال الأخرى، ولكن هل من الميسور أن يكون هناك معيار واحد ثابت للحكم على نص أدبي معين. إن هناك معايير مختلفة لابد من اعتبارها عند معاينة عمل أدبي ما حتى وإن كان القارئ لا يقصد إلى إصدار حكم القيمة وهذه المعايير هي:

1 - فاعلية النص الأدبي وتأثيره:

يمتلك النص الأدبي فاعلية تأثيرية في نفس القارئ، وذلك من خلال عملية المثير والاستجابة؛ لأن قراءة النص توقظ في نفس القارئ مجموعة من الأسئلة التي تستثار عندما تصادف عناصر معينة في هذا النص، ويمكن أن تكون هذه العناصر ماثلة في موضوع النص أو في شكله، ولكن طاقة النص المؤثرة في نفس المتلقي لابد أنها طاقة تجعل التعامل مع النص من هذه الزاوية، وإن كان هذا الأمر يقود إلى نقد استجابة القارئ كما هو الحال عند فولفغانغ أيزر، الذي ركز على القارئ ومنحه السلطة التامة للتعامل مع النص بعد أن تهدمت سلطة المؤلف وسلطة النص على حد سواء.

وقد عمد ياوس إلى الالتفات إلى عنصر التأثير المتضمن في النص الأدبي، فالتأثير «Wirjung» هو أحد العناصر المهمة والمتحققة في عملية التواصل أو تلقي النص الأدبي، إذ تنشأ نوعية النص ومرتبته من خلال تحليل علاقات التأثير والتلقي والشهرة الباقية، إذ إن أفق الانتظار يعد معياراً للقيمة الجمالية[8]، وهذا من شأنه أن يجعل التاثير عنصراً فعالاً من عناصر تشكيل المعيار الجمالي للحكم على النص الأدبي.

ولا يرتبط التأثير فيما يتصل بعملية التلقي وحسب، وإنما لتحمل بعداً آخر، وذلك من خلال التأثير التاريخي Wirkungsgeschischte، وهذا يعد معياراً للحكم على عمل أدبي في سياق تاريخي، إذ إن أعمال بعض الأدباء تمتلك في فترة تاريخية تأثيراً أبلغ من غيرها في قرن من القرون، حتى إن Walzel يرى أن الأعمال الأدبية لابد لها أن تؤول وتقيم من الناحية الفنية والمضمونية من خلال ارتباطها بالزمن الذي أنتجت فيه[9].

2 – التوتر Die Spannung:

إن معيار التوتر معيار أساسي في الوصول إلى القيمة، لأنه يقود القارئ إلى الاندماج أو الامتزاج مع النص الذي يقرأ، وهذا شيء يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة الإحساس أو الاستغراق Einfuelung التي تجعل القارئ مستغرقاً ومأخوذاً بفعل القراءة إلى درجة غير عادية، وقد يتهيأ مثل هذا التوتر من خلال اعتماد النص على إجراءات أسلوبية قادرة على انخراط القارئ في النص، فمعيار الانخراط أو التوتر شيء قابع في النص، «فالشعر الذي يصف توترات الحياة هو صنف شديد الالتصاق بالنفس والاضطرابات الناتجة عن البذاءة والفجاجة، وربما يكون التوتر أقدر العناصر الداخلية على تزويد اللغة بالديناميكية والحيوية في آن واحد»[10].

لا يستطيع أي ناقد أو قارئ متمرس أن يخفي لحظة التوتر التي يدخل بها إلى عالم النص فالنص الحيوي بما يحمله من صور ومشاعر وعواطف ومنبهات، لابد أن يثير الوعي الخاص بالقارئ، لأن الفهم العقلاني لبعض الأدباء يجعل عنصر التوتر شيئاً ثانوياً لا ينطوي على كبير فائدة «مما جعل ليون إيدل يعتقد أن القارئ الناقد الذي يفهم كتاباً

ما بطريقة عقلانية دون أن يحقق أي شعور معين في عملية القراءة، فإنه عادة يفهم العمل الأدبي كما يفهم دفتر الحسابات الجارية»[11].

3 – الزمن:

لقد ذكر فولفغانغ كيسر عنصر الزمن على أنه معيار من معايير الحكم على القيمة، فإذا ما كان هناك عمل يظل مدة معينة زمنية طويلة، فإن ذلك يعني أنه ذو قيمة كبيرة. أما الأعمال التي تزول بزوال قراءتها أو سماعها لأول مرة، فإنها لا تحدث قيمة تذكر، إذ إنها لا تخلف أثراً مهماً، فهناك أعمال لاتزال باقية وبقاؤها لا يعود إلى قدمها، وإنما إلى القيمة المتضمنة فيها. فما الذي يجعل المعلقات تعيش حتى يومنا هذا، وما الذي يجعل شعر المتنبي وغيره حاضراً في حين أن هناك شعراء لم يجر لهم ذكر. فالزمن لا يعطي عملاً لقيمته لأن هناك أعمالاً فنية جديدة امتلكت قيمتها وفاعليتها على الرغم من ندرة إنتاج أصحابها الإبداعي، وهنا يمكن الإشارة إلى رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» فهذه الرواية لاقت معالجات كثيرة ومتنوعة ولازالت لها حضورها في تاريخ الرواية العربية على الرغم من أنها تعد رواية قديمة جداً.

إن قدم العمل الأدبي أو حداثته لا يمكن أن تكون معياراً للحكم عليه حتى إن النقد العربي القديم عاش مثل هذه التجربة عندما وجد ابن قتيبة أن بعض النقاد يقدمون شاعراً على آخر، وليس له ميزة سوى القدم، فرفض مثل هذا الأمر، وجعل مقياس الزمن خارج حدود تقييم الجودة أو الرداءة في العمل الأدبي[11].

ولذلك فإن معيار الزمن لا يمكن أن يكون معياراً من المعايير التي يحكم بها على جودة الأعمال الأدبية أو رداءتها، يقول كيسر: «لابد من رفض عنصر الزمن من الحكم على القيمة، فإن الأعمال التي استمر حضورها خمسين سنة وأكثر قد أثبتت قيمة لا يمكن أن يكون حكماً

صائباً»[12]. وعند ذلك ماذا سيقول نقاد القيمة في الأعمال الشعبية مثل السير الشعبية التي لازالت حتى اليوم تمتلك فاعلية وتأثيراً في نفوس القراء والسامعين، هل السير الشعبية أعمالاً أدبية راقية يمكن الحكم عليها من خلال استمرارها الزمني..

4 - الموثوقية:

تتمثل موثوقية العمل الأدبي في كونه عملاً أصيلاً غير قائم على المحاكاة والتقليد لأي عمل آخر تنعكس فيه الأصالة والجدة والابتكار، وتتجسد فيه رؤية العالم الخاصة بالمبدع ولكن إذا كان معيار الموثوقية معياراً أساسياً للحكم عن النص، فإن ذلك يعني أن النص الأدبي لم يمس ولم يقرأ، وإنما ظل خارج القراءة والممارسة الفعلية التي يمكن أن تفضي إلى الشعور بالقيمة التي تتجسد في النص الأدبي.

إن الموثوقية عنصر ذو جدوى في منح النص الأدبي قيمته لكنها لا تعد ممارسة نقدية تكشف عن العناصر الجمالية وغير الجمالية في النص الأدبي، ومن أمثلة ذلك في الأدب العربي قصيدة لامية العرب للشنفرى، فقد دخلت في إطار الشك والريب، ولكن إدخالها في هذا الإطار لا يمكن أن يكون حكماً يتصل بالقيمة، وإنما يتصل بأشياء خارجة عن روح النص، ومع ذلك فإن هناك دراسات كثيرة تناولت هذا النص كشفت عن جمالياته الشكلية وعن مضامينه الإنسانية، دون أن تأبه بموثوقية هذا النص أو عدم موثوقيته.

5 - التفسير:

إذا كانت معايير من مثل الزمن والموثوقية تقع خارج التماس المباشر مع النص الأدبي، فإن التفسير يعد تماساً مباشراً مع النص من خلال

اللجوء إلى تحليل عناصر النص المختلفة الشكلية منها والمضمونية، لأن عملية التفسير تنظر إلى النص على أنه كل متكامل تدرس فيه العلاقات بين عناصره الجزئية وبنيته الكلية، أو تدرس بنيته الكلية في علاقتها بالعناصر الجزئية[15].

ومع أن التفسير تفاعل مباشر مع النص من خلال الوقوف عند أهم العناصر التي يتشكل منها، فإن هناك منطلقات للتفسير تختلف باختلاف منهج الناقد الذي يقارب فيه نصاً من النصوص، فالنقد الاجتماعي يركز على القيمة الاجتماعية، والنقد الواقعي ويركز على الوقائع التي تربط بين الأديب والواقع وغير ذلك، وإذا كانت بعض المقاربات النقدية لا تشتغل على موضوعة القيمة فإن هناك مناهج للتفسير تنطوي على حجم جمالي، «فالناقد الذي يكتفي ظاهرياً - بالتفسير لا يفسر إلا أعمالاً بعدها قيمة كما رأينا هوجو يرفض أن يخضع عبقرية شكسبير لأي تقييم نقدي مكتفياً بتفسيرها، ولكن مثل هذا التفسير ينطوي على حكم جمالي مسبق بعظمة تلك العبقرية»[16].

إن هذه المعايير التي تلتفت إلى عناصر جمالية في النص الأدبي لا يمكن أن تكون معايير نهائية، لأنها تخضع إلى مرجعيات مختلفة ومتنوعة، فالبحث في جماليات النص الأدبي لا يمكن أن يتصل بالموثوقية وصمود عمل من الأعمال مدة زمنية طويلة، لأن هذه الأشياء تعد خارجة عن العناصر التي يتألف منها النص.

وإذا كان التوتر والتأثير التاريخي والتفسير عمليات ترتبط ارتباطاً عضوياً بالجانب الجمالي المتولدة عنه في بعض الأحيان، فإن هناك بعض القراءات التي لا تلتفت إلى هذه العناصر، وإنما تلجأ إلى معاينة النص وفق أسس أو معايير فردية ذوقية حتى وإن حاول بعض الدارسين أن يجعلوا الذوق معياراً ثابتاً، لكنه معيار غير ثابت لأنه خاضع لإيديولوجيا

الناقد الذي يمارس فعل القراءة من جانب أخلاقي يلتزم به صاحبه، فالناقد الماركسي أو الاشتراكي لا يستطيع أن ينفك من الالتزام الأخلاقي الذي يؤمن به عند قراءة نص من النصوص.

ومن هنا يبدو أن قواعد راسخة للقيمة غير ممكن بدرجة تامة أو كافية، لأن عملية ممارسة النقد لا تتخلص من المزاج الفردي أو المرجعية الفردية، إذ لا يجوز الحكم على عمل ما أيضاً من خلال غنى النص أو فقرة بمضمون الزمن الذي أفرزه، فالحكم يجب أن ينطلق من خلال ماهية النص.

ثالثاً: الممارسة النقدية والقيمة:

إن قراءة أي نص أدبي تفترض بطريقة أو بأخرى بعداً قيمياً لهذا النص، فلا يمكن لناقد بارع أن يقبل على قراءة عمل ما دون أن يترسخ في ذهنه أن هذا النص يمتلك قيمة ما، حتى وإن كانت هذه القيمة بسيطة لا تتعلق بالعمل كله، وإنما تتعلق ببعض الظواهر التي تتجسد في هذا العمل، وبخاصة اللغة التي يمكن أن تعد هي الأخرى معياراً مهماً من معايير الحكم على النص الأدبي، فقد عدها إميل شتايجر معياراً أساسياً من معايير الحكم على العمل الأدبي وأطلق عليها Sprachgercht؛ لأنه يرى أن ذلك لا يمكن الاستغناء عنه في الكشف عن جماليات النص الأدبي، ولأن النص ما هو إلا فن لغوي فإن ذلك يعني عدم تجاهل هذه المعايير في الحكم على العمل.

وأول شيء يتجلى في عملية القراءة ويعد شيئاً أساسياً هو العنوان الذي يثير الرغبة في قراءة عمل ما أم لا، وأن لحظة الإعجاب بعمل ما أو عدم الإعجاب يمكن أن تكون متمثلة بالعنوان الذي يمتلكه النص الأدبي،

فالانجذاب إلى عمل ما خطوة أولى لممارسة فعل القراءة حتى وإن كانت هذه القراءة غير متعمقة.

لقد صادفت القيمة في مراحل تطور قراءة النص الأدبي كثيراً من الآراء ووجهات النظر التي تنطلق من المرجعيات التي يتبناها كل منهج من مناهج القراءة، أو كل ممارسة لقراءة تعتمد على مرجعية خاصة بها، فالممارسة التي كانت تبحث في حياة المؤلف وتطابقها مع النص كانت ممارسة تجد غايتها في مثل هذا الإجراء، فالقيمة تظهر عندما يمتلك المؤلف سلطة، ويستطيع القارئ أن يصل إلى المطابقة بين سيرة حياة المؤلف وبين النص.

فالمنهج الاجتماعي والتاريخي والنفسي وغير ذلك كانت تقرأ الأعمال الأدبية قراءة موجهة، لأنها تبحث عن الظروف الخارجية التي تتصل بالعمل الأدبي، لكنها لا تعنى بالنص عناية كاملة من حيث إنه بنية لغوية مغلقة، وإنما تعاين المضامين الداخلية للنص من كونها مركز النص، وبهذا يصبح النص شيئاً ثانوياً بعيداً عن القراءة الداخلية والجوانية للنص، وعندها تصبح القيمة غير محكومة بمعايير جمالية، وإنما بمعايير غير جمالية، ولذلك تغدو عملية الحكم ليست نابعة من جوهر النص وإنما من الأشياء الخارجية والمحيطة به.

وعندما لا يكون التركيز منصباً على النص وإنما على الأشياء المحيطة به التي يبحث عنها ناقد ما، فإن الحكم لا يمكن أن يكون معللاً أو مبرراً، إلا من زاوية التطابق بين النص والأشياء المحيطة به، ولذلك فإن أي حكم قيمي يصدر على العمل لا يمكن إلا أن ينبع من زاوية نظر واحدة، وهذا شيء لا يجعل الممارسة النقدية ممارسة ذات بعد جمالي، وإنما ذات بعد يسعى إلى البحث عن التطابق بين رؤية المؤلف ورؤية النص، فقد

قال تين وهو يمثل التيار الوضعي: «حتى تفهم بلزاك وتحكم عليه يجب عليك أن تعرف وجدانه وحياته»[18].

وقد شكل علم التأويل مدخلاً مهماً في المحاولة للوصول إلى القيمة الحقيقية للنص، على الرغم من أنه قد مر في مراحل تطور ابتداء من شليرماخر الذي نادى بالفهم الدقيق لمعاني النصح ودلتاي الذي ركز على الفهم Verstehen أكثر من الشرح Erklaerung للعمل واشترط المعرفة السابقة «Vorerkentnisse» لمعنى النص العام[19].

وإذا كانت المسألة الذاتية والتاريخية مسألة مهمة جداً في التأويل عند هانز جورج غادمر فإن ذلك يعني أن الكشف عن قيمة العمل الأدبي ترتبط بالمفسر أو المؤول الذي يسعى إلى التعامل مع النص: فقد قال غادمر «بعدم جواز إقصاء العنصر التاريخي من حكم المفسر للعمل الأدبي، ولذلك لا يمكن فهم الماضي إلا من خلال ربطه بالحاضر من خلال دمج الآفاق، أي أن يكون للحاضر تدخل في فهم النص الذي يرتبط بزمن ماض»[20]، ولذلك تتغير قيمة النص المفسر بتغير الزمن.

وإذا كان علماء التأويل قد ربطوا قراءة النص بالجوانب التاريخية والفلسفية التي تعتمد على خبرة القارئ وعلى تجربته ومعرفته القبلية، فإن معيارهم لم يكن جمالياً فقط في مقاربتهم للأعمال الأدبية، ولذلك فإن السؤال الذي يطرح هنا؟ هل دراسة القيمة تقوم على معايير جمالية فقط على معايير غير جمالية.

إن المنهج الشكلاني لم يلتفت إلى معايير غير شكلية في البحث عن جماليات النص الأدبي، إذ إن كفاءته تتأسس على العناصر الجمالية، فالمعيار الذي يعده الشكليون الروس أولياً يظهر أيضاً في التقويم الجمالي في مجالات أخرى: «إنه الجدة والمفاجأة، فالعبارة المكرورة أو المسكوكة لا تصل إلى المسامع كمفهوم مباشر، فالألفاظ لا يلتفت إليها كألفاظ كما لا

يستجلي مدلولها المشترك بدقة واستجابتنا للمبتذل المتداول من اللغة تكون استجابة بليدة لابد للغة من أن تتغير صفتها بمعنى أن تصاغ إما في اتجاه استخدام الألفاظ التالدة أو في اتجاه البربرة، وذلك قبل أن يلتفت إليها القراء، وهكذا يتحدث فكتور شلوفسكي عن الشعر أنه يصوغها من جديد، ويتجه بها نحو الغرابة، ولكن معيار الجدة هذا كان منتشراً على الأقل في الحركة الرومانتيكية»[21].

ولكن معياري الجدة والمفاجأة معياران نسبيان لأن ما هو جديد في لحظة ما قد يصبح عادياً في لحظة أخرى، وما يحدث مفاجأة من خلال جرأة الاستخدام اللغوي قد يغدو أمراً لا يحمل مفاجأة، إذ إن هذين المعيارين قابلان للكسر، فالعمل الأدبي قد يفقد قيمته الجمالية، لأن القيمة الجمالية هي الأخرى قيمة نسبية، وعلى هذا الأساس لا يمكن الاطمئنان إلى قيمة ثابتة راسخة في العمل الفني.

وفي ضوء هذا التصور الذي جاءت به الشكلانية فإن مغامرة الجدة والمفاجأة إذا ما عوينت ضمن سيرورة التاريخ والتغيرات في مرجعية المؤول والمفسر تصبح إشكالية، ولذلك فالنص الأدبي عندما يعاين في إطار زماني ومكاني واجتماعي من خلال شروط الوعي الجمالي الكلي فإنه - أي النص - يمكن أن يحتل في فترتين زمانيتين مختلفتين بعداً قيمياً سلبياً أو إيجابياً في هاتين الفترتين المختلفتين[22].

يغدو الالتفات إلى مسألة الزمن أو سيرورة الحقب في التعامل الجمالي مع النص الأدبي مسألة تحتل مكانة مهمة، لأنها تغدو مرتكزة على أن المعايير أو الأحكام الجمالية سواء أكانت إيجابية أم سلبية، فإنها لابد خاضعة لسلطة الزمن ووعي أفراده سواء الوعي الفردي أو الوعي الجمالي بقيمة نص من النصوص، ولذلك فإن القيمة الجمالية يمكن أن تهيمن على القيمة الأخرى وتسبب في اندحارها بشكل تام، لأنها لابد أن

تتناسب مع الوضع الاجتماعي والزماني، ولذلك تغدو القيمة غير قادرة على امتلاك معايير ثابتة.

وقد جاء النقد الجديد في سعيه الدءوب لمعارضة الممارسة الاجتماعية والانطباعية والتاريخية في دراسة العمل الأدبي، وقد تمثل هذا عند أهم أعلام هذه المدرسة وهو ريتشاردز وإليوت وغيرهما، فريتشاردز ركز على القيمة من خلال كتاب النقد العملي على استجابات القراء الذين يتعاملون مع نص أدبي ما، وقد جاءت نتائج الحكم على العمل الأدبي متفاوتة، لأن حكم القيمة ارتبط بالقناعات التي مارسها هؤلاء القراء دون أن يكون حكمهم منطلقاً من العوامل الأدبية الخالصة.

وقد ركز ريتشاردز في قراءته للعمل الأدبي على عناصر متعددة استخدمها وهي: الفهم والشعور والنغمة والهدف أو القصد[23]، وهي عناصر استثمرها في نقده التطبيقي، وقد حاول النقاد الجدد عزل النص عن سياقاته الأخرى وتناولوها على أنه بنية مستقلة ومغلقة.

وإذا كانت الشكلانية قد أدركت كسر معيار القيمة الجمالية عبر الزمن فإن الظاهراتية قد ركزت على دور القارئ، الذي لابد له أن يمارس نوعاً من الفهم المسبق وضرباً من القناعات والتوقعات يتم بواسطتها تقييم خصائص العمل المعاين. ومن أهم أعلام الظاهراتية الذين وقفوا عند قضية القيمة هو الناقد البولوني رومان انغاردن، ويتلخص تصوره لقضية القيمة فيما يلي:

أولاً: إن العمل الأدبي الفني يكون ذا قيمة فنية في الوقت الذي يمتلك فيه تحديد Konkretisation قيمة جمالية.

ثانياً: يمتلك التحديد قيمة جمالية إذا ما استدعى استجابة قيمية مناسبة من خلال الخبرة الجمالية.

ثالثاً: إن الاستجابة للقيمة تكون مناسبة إذا ما أبرزت قيمة جمالية موجودة في العمل الفني نفسه.

رابعاً: ومن ثم تكون القيمة الجمالية موجودة في العمل الأدبي نفسه إذا ما امتلك هذا العمل قيمة فنية(24).

لقد أعطت هذه النقاط القيمة أبعاداً تتصل بالقارئ الذي يصبح قادراً على التعامل مع نص «محدد»، ولكنه في تحديده هذا يمتلك فاعلية جمالية ناتجة عن القيمة الفنية، ولكن النص الذي يمتلك تحديدات يتعامل معها القارئ على أنها غير محددة Unkonkretisation يجب أن تملأ، وأن الذي يقوم بهذا العمل هو القارئ الذي يحقق من خلال فعل القراءة هذه اللاتحديدات في النص، عندما تصبح القراءة فعلاً يمارس المرة بعد المرة، ولكن لابد أن يصاحب عملية الوقوف عند اللاتحديدات كشف عن القيمة الجمالية التي تبرز عند ملئها.

وقد كانت الفراغات Leerstellen في النص الأدبي عنصراً أساسياً من العناصر التي استثمرتها نظرية التلقي عند إيزر بشكل خاص، وإذا كانت هذه النظرية قد أزاحت سلطة النص وسلطة المؤلف، فإنها قد أحلت مكانها سلطة القارئ، ولما كانت بعض المدارس النقدية لا تركز على القارئ، وتلغي وظيفته وأهميته فإن نظرية التلقي أعطت القارئ دوراً أساسياً لأنه أصبح أساس الممارسة النقدية.

وتتجلى أهمية نظرية التلقي في تأسيسها منطلقاً أساسياً يتجسد في التركيز على الجانب التواصلي في نظرية الأدب، وإذا كان ياوس قد انطلق في نقد الوضعية والتاريخ الذي وجد بهما الأدب في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية واعتمد على مقولات الشكلانية الروسية فإنه راعى المسألة التاريخية في قراءة النص، لأن النص يقرأ عبر سيرورة التاريخ إذ إن الذات القارئة تمتلك في كل مرة رؤى جمالية يكشف عنها من خلال

قراءة العمل في مراحل تاريخية مختلفة، ومن هنا تبدو قيمة كل عمل فني من خلال القراءة، وأن قيمة كل عمل تتأسس على المقولة التالية: "يكون النص الأدبي أكثر قيمة كلما كان فاعلاً في كسر ترسيمة الفهم والحكم الثابتين، وكلما حقق إمكانية لخبرة جديدة[25].

وفي ضوء هذا التطور فإن التعويل على أفق التوقع في عملية الفهم وربطها بالجانب التاريخي يكشف عن أن قيمة كل عمل فني تغدو مهمة كلما استطاع العمل الأدبي أن يكسر أفق توقع القارئ، ولذلك فإن الخبرة الجمالية التي يمتلكها القارئ تصبح ذات فاعلية أساسية في إعطاء العمل الأدبي قيمته وأهميته، ومن هنا فإن اختراق أو كسر آفاق التوقعات الأدبية التي كان يوثق بها تنتج عالماً جديداً للفهم من خلال إعادة الاعتبار إلى التاريخية بعد أن هيمنت الآنية مدة طويلة، وعلى هذا الأساس فإن الجانب الفني يكون متضمناً في العمل الأدبي بينما يتحقق الجانب الجمالي عن طريق القراءة.

ومن أهم الدراسات النقدية التي تبنت إشكالية القيمة في النص الأدبي دراسة تيري إيغلتون الذي طرح كثيراً من الأسئلة المهمة التي تتصل بهذه القضية الإشكالية، يقول: إن تعريف الأدب ككتابة ذات قيمة عالية يعني أنه ليس كياناً راسخاً؛ لأن أحكام القيمة متغيرة على نحو هائل، وقيمة إعلان لصحيفة يومية، يقول: تتغير العصور أما القيم فلا، وكأننا لانزال نؤمن بقتل الأطفال العاجزين أو يجعل المريض العقلي أضحوكة للجميع، وكما يمكن للناس أن يعالجوا عملاً بوصفه فلسفة في أحد القرون وأدباً في القرن التالي أو العكس، فإنهم قد يبدلون آراءهم بشأن الكتابة التي يعتبرونها قيمة، بل إنهم قد يبدلون آراءهم بشأن الأسس التي ينطلقون منها للحكم على ما هو قيم وما هو غير ذلك[26].

يتبنى هذا الفهم للقيمة من خلال عنصرين: العنصر الأول هو تغير

القيم بتغير العصور فالذائقة الأدبية لمجموعة من الناس في وقت محدد يمكن أن تختلف عنها في عصر آخر، وأما العنصر الآخر فهو يقوم على أن الأعمال الأدبية تفقد قيمتها عبر مرور الزمن؛ لأن مصطلح الآداب الجميلة مصطلح ملتبس، فقد يثمن عمل من الأعمال الأدبية في زمن ما بأنه عالي القيمة ثم يتبدل هذا الحكم في وقت لاحق، ففي زمن ما يمكن أن تقيم المعلقات أو المقامات أو قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر على أنها أعمال أدبية تحمل قيمة عالية، ثم لا يلبث أن يأتي وقت من الأوقات تخسر فيها هذه الأعمال قيمتها، وذلك حسب الفرد أو الجماعة الذين يصدرون حكماً على الأعمال الأدبية.

ولما كانت الأعمال الأدبية تخضع لعملية التأويل فإن هذه العملية تتأسس على اهتمامات القارئ ومنطلقاته، ولما كانت هذه المنطلقات هي الوسائل التي يواجه بها القارئ العمل الأدبي فإن مواجهته تكون مقتصرة على نطاق اهتمامه. وعلى هذا الأساس "فإن كل الأعمال الأدبية تعاد كتابتها ولو بصورة لاواعية من قبل المجتمعات التي تقرؤها، وكل قراءة لعمل ما هي في الحقيقة إعادة كتابة أيضاً، وما من عمل وما من تقييم سائد له يمكن أن يمتد إلى جماعات بشرية جديدة دون أن يتغير في سيرورة امتداده هذه، وهذا واحد من الأسباب التي تفسر أن ما يعتبر أدباً هو أمر متقلب ومتبدل بصورة تلفت الانتباه[27].

إن الآراء التي يقدمها تيري إيغلتون ليست اعتباطية، وإنما قائمة على أسس تتعلق بالعمل نفسه من حيث إنه يمتلك قيمة خاضعة للتغيير مع مرور الزمن، أو أسس أخرى تتعلق بالمؤول الذي يدرس هذا العمل في فترة من الفترات. فالقيمة بحد ذاتها محاطة بهالة من القدسية الغامضة التي ترتكز عليها كثيراً من نظريات الفهم، التي اتخذت الإنسان محوراً لها وذلك لابد من الاعتقاد أن القيمة الجمالية ليست مطلقة بشكل

منفلت، وإنما ترتبط بموقف محدد وشخص معين، كما أنها ترتبط بالشروط التاريخية والثقافية، وقد ربط إيغلتون القيمة بالإيديولوجيا من خلال فهمه لها، وهو فهم يقوم على أن «الإيديولوجيا هي تلك الصيغ من الشعور والتقييم والإدراك والاعتقاد التي يربطها نوع من العلاقة بالحفاظ على القوة الاجتماعية وإعادة إنتاجها، ويمكن لنا أن نوضح من خلال مثال أدبي أن مثل هذه القناعات ليست مجرد خصال خصوصية أو شخصية، ففي دراسته الشهيرة النقد التطبيقي (1929) حاول الناقد أ. أ. ريتشاردز أن يوضح كيف يمكن لأحكام القيام أن تكون نزوية حقاً وذاتية تماماً... إذ ليس ثمة تأويل نقدي أدبي خالص[28].

* إن هذه الرؤية لا تتأسس على التعامل مع النص الأدبي من جانب أدبي خالص، وإنما يظل محكوماً لعلاقات إيديولوجية اجتماعية وثيقة لا تصدر عن فرد، وإنما عن جماعة اجتماعية معينة تمارس سلطتها على الآخرين وتحافظ عليها، ولذلك فإن القيمة محكومة بأشياء خارجية وليست نابعة من النص الأدبي على أنه بنية مغلقة.

* وتعد المحاولات التي قام بها أصحاب الاتجاه المحايث والنقد الجديد والبنيوية وغيرها من المناهج الأخرى التي لم تحتفل بالجانب التاريخي في مقارباتها للنصوص الأدبية محاولات قاصرة، لأنها نظرت إلى الأعمال الأدبية على أنها بنية مغلقة لا يلتفت معها إلى الخارج النصي الخارج، وإنما تبقى الهيمنة للداخل النصي، وإنما كانت الإيديولوجيا المهيمنة وراء حكم القيمة كما يرى إيجلتون فإن ذلك لا يستطيع أن ينفي عن أية قراءة بعدين أساسيين: الأول يتمثل بالذوق الذي يلعب دوراً ما في عملية القراءة، والبعد الآخر: إن حكم القيمة يمكن أن يمارس عند تلك القراءة التي لا تفصح عن أن قراءتها تطمح إلى إصدار حكم للقيمة على النص المقروء.

الهوامش

1) Jochen Schulte - Sasse: litterarische Wertung. JB. Metzlersche verlagsbuhhandlung Stuttgart. 1976. 2.

2) ك. ك. روثفن: قضايا النقد الأدبي، ترجمة د. عبدالجبار المطلبي. مراجعة د. محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989، ص 402.

3) Mtazler literature lexicon. Herausgegeben von Guenther und Irmgard Schweikle. JB Metzlersche Verlgessbuchhandlung Stuttgart 1985, 272.

4) يوسف سامي اليوسف: القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2000ص 20-21.

5) Emil Staiger: Einige Gedanken zur Fragfurdigkeit des Wertproblems. In. Literarische Wertung. Hrsg: Norbert Mecklenburg. Deutschen Taschenbuch-Verlag. Tubingen. 1977, 10.

6) شكري محمد عياد: دائرة الإبداع، دار - إلياس العصرية - القاهرة 1986 ص 17.

7) المرجع نفسه: ص 38.

8) Norbert Mecklenburg (Hrsg): Literarische Werting. Xxiv.

9) Peter Gebhardt (Hrsg): Literaturkritik und Literarische Wertung. Wissensschaftlische Buchgesellschaft. Darmstadt, 1980, 144.

10) يوسف اليوسف: القيمة والمعيار، ص 26.

11) القيمة المعرفية للأدب، ترجمة وتقديم سعيد توفيق، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثالث، 1986، ص 31.

12) ابن قتيبة: الشعر والشعرا،، نشر وتوزيع دار الثقافة. بيروت ج 1، ص 10.

13) Narbert Meckienburg (Hrsg): Literarische Wertung. 26.

14) المرجع نفسه: ص 30.

15) المرجع نفسه: ص 31.

16) شكري عياد: دائرة الإبداع ص 26.

17) Narbert Meckienburg: Literarische Wertung. 48.

18) Maren - Grisebach: Methoden der literaturwissenschaft Franke Verlag. Tuebingen, 1970, 12.

19) P. Rusterholz: Hermeneutik, in: Grundzuege der Literature-und Speachwissenschaft. Band 1. Literaturwissenschaft. Deutscher Taschenbuchverlag. Muenschen, 1975, 88.

20) رينيه ويليك وأوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1991، ص 336.

21) Werner Kurzawa: Analystische Aspekte der literarischen Wertung. Verlag Peter Lang. Frankfur, 1982, 174.

وانظر تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص 17.

22) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 29.

23) Narbert Meckienburg: Literarische Wertung, xvi.

24) المرجع نفسه: xxiv.

25) تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ص 27.

26) المرجع نفسه: ص 29-30.

27) المرجع نفسه: ص 34-35، وانظر مناقشة حول القيمة الفنية بين الناقد الأدبي تيري إيغلتون والناقد الفني بيتر فوللر، ترجمة وتقديم نهاد صليحة، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثالث، 1986، ص 16.

* * *

ابن المقفع هو الرائد الثاني للكتابة العربية بعد عبدالحميد الكاتب، وقد اتجه إلى أغراض اجتماعية وسياسية لم يتجه إليها عبدالحميد، وقد كان أول كاتب تثقفت بأدبه في العربية، فلاأزال أذكر قصصه الشائقة الممتعة[1] التي قرأتها في كتابه الرائع (كليلة ودمنة) وكنت حينئذ لا أتجاوز العاشرة، ولكنه كان يجذبني - بوضوحه المشرق - إلى متابعته دون سآمة أو ملل، وكنت أستوعب روائعه في لذة وشغف، فإذا ما نهضت إلى الناس كانت محور السمر وأداة الحديث، ومهما يكن من أمر هذا الكتاب فقد جعلني أعتبر ابن المقفع - في سن الطفولة - نادرة الكتّاب، وأستاذ البلغاء، ومازلت أنظر إلى الرجل هذه النظرة العالية حتى اليوم، فلا غرو إذا تحدثت عنه حديث المحب المعجب، فغير كثير عليه أن تسطر في أدبه الصحائف وتهتم بآثاره الأقلام!!

وقد لاحظت أن أديبنا الكبير قد أكثر من الحديث عن الصداقة إكثاراً يدعو إلى الدهشة والعجب، فما يكاد فصل واحد من كتابيه يخلو من التصريح أو التلميح بما يشتجر في نفسه من العواطف الإنسانية الرفيعة، مما دفعني إلى التنقيب في حياة الكاتب، ودراسة تاريخه لأعلم ما جذبه إلى هذه العلاقة الاجتماعية ذات الأثر البعيد.

وقد اتضح لي أن عبدالله كان صديقاً وفياً لصفوة مختارة من الأدباء والشعراء، حيث يقضي معهم الأمسيات الضاحكة في سمر ممتع لذيذ، فإذا عاقته ظروفه - يوماً ما - عن منتدى أصفيائه حنّ إليهم حنيناً ينبئ عن وفائه وولائه، وقام يراعه البليغ بالتعبير عن عواطفه النبيلة، فنفث السحر، وأدار السلاف!..

وقد تحدث بعض الكتاب عن الصداقة والأصدقاء، فما وجدت لأحاديثهم جاذبية تدفعني إلى التعليق عليها. وما شعرت بارتياح كبير إلى تحليلها وتشريحها، لأن جل هؤلاء في الواقع يقولون ما لا يفعلون، فهم يُسهبون في الحديث عن الوفاء والتسامح والإيثار، فإذا رجع الباحث إلى تواريخهم المظلمة، وجدها تنطق بالغدر والحقد والكيد.

أما أديبنا الحكيم فذو تاريخ نبيل مجيد، تقرؤه فتخفض رأسك إجلالاً لصاحبه وتتساءل - كما أتساءل الآن - عن هذا الذي ملك عواطفه، وحكم مشاعره، فلم يخضع يوماً إلى منطق الحقد، ولم تتخطّفه نوازع الهوى، بل سار في طريق لاحب مستقيم تحدوه الكرامة والعزة، ويرفرف عليه ظلٌ وارف من النبل والوفاء.

وإذا كانت حياة الإنسان أعز شيء لديه، ثم يليها في المرتبة ما يملك من مال وعتاد، فإن ابن المقفع قد نظر إلى حياته وماله نظرة هينة رخيصة، فذكر أكثر من مرة أن التضحية بالنفس والمال أقل ما يجب على الإنسان نحو صديقه الأمين، ونحن نسمع أمثال هذا الكلام دائماً، ولكن عبدالله لا يسطّر الرأي إلا بعد أن يعتقده ويقوم بتنفيذه دون تردد أو إحجام، فقد شاء القدر أن يمتحنه أمام الناس ليظهر في ثوبه الشفاف، ولقد انتهى الامتحان الرهيب بنجاح ابن المقفع، وانتصاره في ميدان الكرامة أبهر انتصار.

كان عبدالله صديقاً حميماً لعبدالحميد الكاتب، فقد تراسلا حقبة من الدهر، وأعجب كلا الرجلين بصاحبه إعجاباً زائداً، وحين عصفت رياح الزمن بالدولة الأموية، وهب العباسيون يتعقبون أولياءها في كل مكان، فرّ عبدالحميد إلى صديقه واختبأ في بيته مدة كان فيها موضع التكريم والإكبار، وشاء طالعه الأشأم أن يقف أرباب السوء على مكانه، فأبلغوا الخبر في أسرع من البرق إلى الخليفة السفاح، وفاجأه الطلب الصاعق في

منزل ابن المقفع، فقال رسول الخليفة للصديقين: أيكما عبدالحميد؟ فقال كل واحد منهما: (أنا) خوفاً على صاحبه، وأوشك الجند أن يقتلوا ابن المقفع لولا أن صاح بهم عبدالحميد، قائلاً: ترفقوا بنا، فلكل منا علامات يعرف بها أتم تعريف، فوكّلوا بنا بعضكم، وليمض البعض الآخر إلى من وجّهكم فيذكر له تلك العلامات، ففعلوا كما أشار، واتضح لهم عبدالحميد فقتلوه.

فهذه الحادثة وحدها - على فرض صحتها - كافية لإثبات مروءة ابن المقفع، وهي تدل دلالة ناطقة على أن الرجل يتقيد بما يوجبه على غيره من حقوق الصداقة والوفاء، وناهيك بمن يبذل نفسه تضحية رخيصة في سبيل صديقه، وكما قيل: «الجود بالنفس أقصى غاية الجود!!».

وبدهي أن الذي يقدم نفسه ضحية لصاحبه لا يتردد لحظة في إنفاق ماله عليه، ولقد كان عبدالله في سعة من الخير ورفاهية من العيش، وكم بذل من الثروات الطائلة في سبيل أصدقائه وعارفيه، وأخباره في هذا الباب لا تندرج تحت حصر، ويكفي أن نذكر على سبيل المثال موقفه مع صديقه (عمارة بن حمزة) وهو كعبدالله كاتب أديب، وقد كان عاملاً لأبي جعفر المنصور على الكوفة، وكان ابن المقفع إذ ذاك بها، فبينما هو ذات يوم عنده ورد على عمارة كتاب وكيله بالبصرة، يعلمه أن ضيعة جوار ضيعته تباع وأن ضيعته لا تصلح إن ملكها غيره، وثمنها ثلاثون ألف درهم، فقرأ عمارة الكتاب وقال: ما أعجب هذا!! وكلينا يشير علينا بالابتياع، ونحن في جدب وإملاق، ثم كتب يأمر ببيع ضيعته والتوجه حثيثاً إليه.

وسمع عبدالله الحديث، فقام إلى بيته وكتب إلى الوكيل على لسان عمارة:

أما بعد: فقد كنت أمرتك ببيع الضيعة ثم حضر لي مال فلا تبعها

واشتر الضيعة الأخرى وهاك ثمنها، ففعل الوكيل ما أراد، وجاء الخبر إلى عمارة، فأخذه العجب من ذوق ابن المقفع كل مأخذ ثم قال له مداعباً: بعثت بثلاثين ألف درهم إلى الوكيل، وكنا في حاجة إليها؟ فقال له من فوره: وإن عندنا لفضلاً، وبعث إليه بثلاثين ألفاً أخرى.

فهل ترى بعد ذلك صديقاً كعبدالله يدفع عن أصفيائه الغوائل بنفسه وماله؟ وهل يليق بنا أن نغفل حديثه عن الصداقة بعد أن ضحّى في سبيلها بأكثر من الواجب وجعل نفسه المثل الأعلى للصداقة النبيلة.

ومهما اختلفت الآراء في الصديق، فقد كان الأديب الحكيم يرفعه إلى منزلة عالية ويضعه في مرتبة فوق مرتبة الشقيق، وكثيراً ما عقد بينهما موازنة طريفة ترفع الصديق عمن عداه، ولقد قال بعض الناس: أنا بالصديق آنس مني بالأخ، فعُرف السرور في وجهه، وانبرى يدلل على صحة ما سمع، فقال لصاحبه: صدقت، فالصديق نسيب الروح والأخ نسيب الجسم!!

وكثير من الحكماء يؤيدون الكاتب في دعواه، بل ربما يسرفون إسرافاً يميل بهم إلى التحامل على القرابة بدون موجب، ومنهم من يقتصد في حكمه اقتصاداً لا يخرج به عن الإنصاف، فقد قيل لبزرجمهر: من أحب إليك؟ أخوك أم صديقك؟فقال: ما أحب أخي إلا إذا كان صديقي، وقال أكثم بن صيفي: القرابة تحتاج إلى مودة، والمودة لا تحتاج إلى قرابة.

وينبغي ألا نغفل عن حقيقة ملموسة، وهي أن ابن المقفع ومن سار معه في طريقه، لم يضطروا إلى الموازنة بين الصديق والشقيق، إلا حين وقرت في نفوسهم منزلة الأخ.

فكان من همهم أن يعارضوها بمنزلة الصديق، وهيهات أن يبلغوا ما يريدون، فالأخوّة رباط رباني صنعته يد الخالق، والصداقة رباط إنساني عقدته يد المخلوق، وإنما كثر التحامل على الأخ والتشهير به أكثر من

الصديق، لأن الشقيق مظنة الإيثار والعطف، فكل سيئة تصدر منه تعد كبيرة.

أما الصديق فمهما سمت منزلته فلن تستغرب منه الهفوات لأنه بوضعه الطبيعي أجنبي بعيد، ومن هنا سكت عنه اللائمون – إلى حد ما – واتجهوا باللائمة القارصة إلى الأخ الشقيق.

وما نقوله في المفاضلة بين الصديق والشقيق نقوله أيضاً في الموازنة بين الصديق والعشيق فقد طاب لبعض الناس أن يرفعوا الصديق إلى منزلة العشيق، فقال الحسن بن وهب: غزل الصداقة أرق من غزل العلاقة، وقال آخر: النفس بالصديق آنس منها بالعشيق.

وأمثال هذه الأقوال قد تجد جانباً من الرواج لدى العاطفيين، ولكنها تتبخر أمام التحليل النفسي العميق، فالعشيق في مرتبة دونها الصديق والشقيق معاً، إذ الحاجة إليه غريزية قاهرة وصوت الحاجة دائب ملحاح، وقد خدع الشريف الرضي نفسه بهذه الأقوال المرتجلة، فانبرى يقول في صديقه ما لا يقال في غير العشيق، حين أرسل إلى صديقه الأديب الشاعر أبي الحسن البتي قصيدته التي يقول فيها:

أغارُ عليك من خَلوات غيْري كما غارَ المحبُّ على الحبيب
ولي شوقٌ إليك أثملُ قلبي وما لي غيرُ قربك من طبيب
أكادُ أرابُ فيك إذا التقينا من الألحاظ والنظرِ المريب

وهي قصيدة نصيب العاطفة منها أوفى من نصيب العقل.

وإذا كان الصديق في رأي ابن المقفع مفضلاً على النفس والشقيق، فإنه ينصح دائماً بالتؤدة في اختياره، ويدعو إلى التريث الزائد في اصطفاء الأصحاب، وكأني به وقد أدرك ما في الطبائع الإنسانية من لؤم وغدر، فحرص على الامتحان العنيف حتى يتميز الخبيث من الطيب،

فلا يختار العاقل غير من كان في درجة عالية من الكمال ليكون أهلاً للفداء والتضحية من أجله، إذا دعت الحال، كما في حادثة عبدالحميد.

وقد أسرف الكاتب في وجوب الحيطة والتؤدة حين قال: «إذا أقبل إليك مقبل فسرك ألا يدبر عنك فلا تنعم الإقبال عليه والتفتح والتفت له، فإن الإنسان طبع على ضرائب لؤم، فمن شأنه أن يرحل عمن لصق به، ويلصق بمن رحل عنه، إلا من حفظ بالأدب نفسه». وهذه الحيطة في البداية مقبولة معقولة، من رجل مثالي يرى أن الصداقة عقد لا انفصام له، كما لا يرى خلة أبشع من الهجر والجفاء.

ويُعجبني جداً قوله في هذا السياق: «ولتعلم أنه لا سبيل لك في مقاطعة أخيك، وإن ظهر لك منه ما تكره، فإنه ليس كالمملوك الذي تعتقه متى شئت، أو كالمرأة التي تطلقها إذا شئت، ولكنه عرضك ومروءتك وشرفك وإنما مروءة الرجل إخوانه، فإن عثر الناس أنك قطعت رجلاً من إخوانك - وإن كنت معذَراً - نزل ذلك عند أكثرهم بمنزلة الخيانة للإخاء، والملال فيه، وإن أنت مع ذلك تصبّرت على مفارقة غير الرضي عاد ذلك إلى العيب والنقيصة، فالاتئاد الاتئاد، والتثبت التثبت!!».

ولا يقتصر الحكيم الحصيف على إبداء رأيه في هذا الموضوع، بل يلجأ إلى الافتراض والتعليل، ومع أنه لا يمثل الإطناب في القول فإن حرصه على تدعيم رأيه يلجئه إلى الاسهاب والتكرار، ثم لا ينسى أن يضرب الأمثلة التطبيقية في كتاب (كليلة ودمنة) بأقاصيص عديدة تدور حول هذه النقطة الهامة، وما أبرع عبدالله حين يقنعك بأقصوصة فرضية يختلقها اختلاقاً، فتقوم مقام الدليل.

قال الكاتب: (إذا استضافك ضيف ساعة من نهار وأنت لا تعرف أخلاقه فلا تأمنه لنفسك). وهذا رأيه السالف في الاحتراس من الناس، ولكنه يتبعه بمثال فرضي يقطع به كل اعتراض، فيقول بعد ذلك: (ولا

تأمن أن يصلك من ضيفك أو بسببه ما أصاب القملة من البرغوث)، ثم يسرد في إيجاز قصة وهمية عن قملة استضافت برغوثاً دون أن تعرفه، وأسكنته في فراش نائم سمين ثم أوصته أن يتريث فلا يلدغ النائم قبل أن يتأكد من رقاده، ولكن الضيف الأحمق يتسرع فيلدغ الرجل ويهب عن فراشه مذعوراً ليبحث عن الجاني، فيطير البرغوث، وتؤخذ القملة بجريرة ضيفها الأثيم.. فأي عاقل يسمع هذا المثال الحكيم ثم لا يجعل آراء ابن المقفع دستوراً حكيماً يطبّقه على نفسه، فيتشدد تشدداً تاماً في اختيار الرفيق.

وقد يفهم القارئ من آراء ابن المقفع أنه يدعو إلى التؤدة والتريث مع كل إنسان، وهذا ما يتضح جلياً مما قدمناه، ولكن يخيل إلينا أن هناك فرقاً بين إنسان ربطتك به جامعة أو إدارة أو بلد فلم تصل إلى سمعك من أخباره ما يسوّد صحيفته ويسيء سمعته. وبين إنسان نَجَم أمامك فجأة فلم تعلم عنه ما يزين أو يشين. فالمبالغة في الحيطة مع الأول قد تكون تعنتاً لا مبرر له، ومع الثاني تجد ما يسوغها، بل يفرضها فرضاً لازماً على كل عاقل، على نحو ما أشار إليه ابن المقفع في الحديث عن صداقة الجرذ والغراب، إذ أطلع القارئ على ما يجب عليه من التريث التام في قبول الصديق بادئ ذي بدء، حين صوّر الغراب في صورة مستكينة ذليلة وقد وقف أمام الجرذ يخطب وده ويرغب في مصاحبته وهنا يبرز عبدالله حيطة الجرذ ناطقة في قوله للغراب (ليس بيني وبينك تواصل، وإنما العاقل ينبغي أن يلتمس ما يجد إليه سبيلاً ويترك التماس ما ليس إليه سبيل، فإنما أنت الآكل وأنا طعام لك).

ويطنب أديبنا الحكيم في هذا المعنى فيقول مرة ثانية على لسان الجرذ: (إن العداوة التي بيننا ليست تضرك وإنما ضررها عائد عليّ، وأن الماء لو أطيل إسخانه لم يمنعه من إطفاء النار إذا صُب عليها، وإنما مصاحب العدو ومصالحه كصاحب الحية التي يحملها في كمه، والعاقل

لا يستأنس إلى العدو الأريب). وما أظن بعد ذلك تهذيباً لمتهذب وإرشاد لمسترشد.

ويجدر هنا أن نشير إلى أن ابن المقفع قد اختار الجرذ والغراب بالذات ليمحو ما قد وقر في بعض الأذهان من أن العداوة إذا وقرت في القلب لا تمحى منه، فهو يرى أن الإنسان بكياسته وقزمه قادر على أن يخلق من عدوه صديقاً مهْما تغلغلت جذور البغضاء في قلبه، وهذه دعوة سافرة إلى التسامح الإنساني والرجوع إلى مبادئ الإخاء والتواد، فالمرء ودود بطبعه، وإن خيّمت في الأفق غيوم قاتمة من الإحن العاتية فعن قريب ستتبدد في هوج الرياح.

على أن حديث الغراب والجرذ لم ينقطع بعد، فقد شاء الأديب الكبير أن يجعل الحجة للغراب في مطلبه، فيذكر على لسانه من الحكم الغالية ما يستنزل به العصم من معاقلها الشم، كأن يقول للجرذ: (لا تصعَّب عليَّ الأمر بقولك ليس إلى التواصل بيننا من سبيل، فإن العقلاء الكرام لا يبغون على المعروف جزاء، والمودة بين الصالحين سريع اتصالها، بطيء انقطاعها، ومثل ذلك مثل الكوز من الذهب بطيء الانكسار، سريع الإعادة، هين الإصلاح إن أصابه ثلم أو كسر، والمودة بين الأشرار سريع انقطاعها، بطيء اتصالها ومثل ذلك مثل الكوز من الفخار، سريع الانكسار، ينكسر من أدنى عيب، ولا وصل له أبداً، والكريم يود الكريم واللئيم لا يود أحداً، لا عن رغبة أو رهبة).

ثم تنتهي القصة الممتعة بمصادقة الغراب والجرذ، وتعاونهما على النوائب في الحياة، تعاوناً يصل بهما إلى شاطئ السعادة الهنيئة.

وإذاً فقد بلغ الكاتب ما يريده، حيث صور أولاً ما ينبغي بادئ الأمر من الحيطة والاتئاد، وكشف ثانياً عن خطأ ما يتوهمه الناس عن

أعدائهم المتناحرين، إذ إن من السهل الهين على هؤلاء أن يصبحوا بقليل من الكياسة أحبة متوادين كأحسن ما يكون التواد.

– 2 –

إن تشدد عبدالله في اختيار رصفائه قد جعله في مسرة هانئة من إخوانه ومحبيه، فكانوا قرة عينه وبهجة فؤاده، يهتم بأحاديثهم ويهتم بأخبارهم، ولم يؤثر عنه أنه ارتاب يوماً من الأيام في أحدهم فظن به الظنون، وهذه مزية التحفظ الشديد في الاختيار، ونحن نسمع في كل مكان من يندبون الوفاء، ويبكون النبل في الحياة، زاعمين أن الصداقة سراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً، وسبب هذه الضجة المفتعلة أننا لا نفهم الفرق الواضح بين الصداقة والصحبة، فإذا صاحب إنسان زميلاً وقدم إليه بعض المعونة الأخوية، ثم وجد منه نفوراً لا يتفق وما أسلف إليه من نفع قام يندد بضياع المروءة والوفاء، وأولى به أن يندد بنفسه، إذ لم يختر من يجزيه الإحسان بالإحسان، بل عمد إلى طينة سبخة، فغرس فيها بره ثم تعهده بالري، فمات الزرع وجف الماء، ولو أنه غرس معروفه في تربة مختارة منتقاة لآتت أكلها ولم تنقص منه شيئاً، ولأبصر نفسه – كابن المقفع من أصدقائه – في جنة مورقة، ولكن فاته ذلك في حينه، فهب من فوره يبكي المروءة ويندب الوفاء!.

ونحن نعلم أن الأديب أو الفيلسوف أو كل ذي موهبة فنية أو عقلية، في حاجة ماسة إلى من يجاذبه أطراف الحديث، ويخوض معه في شتى الأبحاث، ولقد تألفت في عصر ابن المقفع كواكب لامعة في سماء الأدب، وكانت صلته بها صلة مودة وحب، فهو صديق الجميع، يؤثرهم ويؤثرونه، وأنت تعجب كل العجب حين تراه يجمع بين صداقة المتناصرين والمتباغضين، فهو صديق حماد وبشار ووالبة وأبان ومطيع، وهم أصدقاء ألداء!

ولا ريب أن عبدالله كان يلاقي كثيراً من الإرهاق والعنف في التوفيق بين أمزجة متباينة ونفوس متصاولة، وكنت أسأل نفسي مراراً، ألا يكون الجمع بين صداقة الأضداد مما يحدث لديهم الريبة في نفس عبدالله؟ وهل يطيب لبشار مثلاً أن يبوح بسره لصاحبه وهو يعلم أنه صديق حماد؟

سؤال دقيق يتطلب إجابة دقيقة، وكأني بابن المقفع وقد أدركه تمام الإدراك، فأجاب عنه في ملاطفة هادئة حيث قال: (إذا رأيت صديقك مع عدوك فلا يغضبنك ذلك، فأنفع مواطنه لك أقربها من عدوك لشر يكفيه عنك أو لعورة يسترها منك، أو غائبة يطلع عليها لك، فأما صديقك فما أغناه أن يحضره ذو ثقتك).

وهذا كلام قد يكون مقبولاً من بعض نواحيه لا من جميعها، لأن كل خصيم من بني الإنسان يسلق خصيمه في غيبته وحضوره بلسان حاد، وخاصة إذا كان من طراز حماد وبشار، فلو أن ابن المقفع تصدى دائماً للدفاع عن أصحابه لثقل كثيراً على أعدائهم وما استطاعوا ذلك منه في كثير أو قليل، وما كان أغناه عن هذا المأزق الحرج.

على أنه - في الواقع - لم يثبت على رأيه الأول، فقد اتضح له تطرفه الزائد فأتى بما يناقضه حين قال في موضع آخر: (إنّ من علامة الصديق أن يكون لصديق صديقه صديقاً، ولعدو صديقه عدواً، وليس لي بصاحب ولا صديق من لا يكون لصديقي محباً وإنه يهون علي قطيعة من كان كذلك). وإذاً فقد تحلل من رأيه الأول، بعد أن خطأه الواقع المرير.

لقد كانت المجالس الأدبية - كما هي الآن - لا تخلو من نقاش حاد يتطاحن فيه الأصدقاء، وكل يؤيد رأيه بما يسعفه خاطره ويرتاح إليه ضميره. ولكن من الناس من لا يرعى حرمة الحديث، ولا يصون كرامة الصديق، فيندفع في تنقُّصِه اندفاعاً يخرج به عن حدود اللياقة والذوق،

لذلك كتب ابن المقفع الفصول الممتعة في أدب الحوار وطريقة الحديث، فكان مرشداً حكيماً لأصدقائه ومريديه.

اسمعه يقول في نصح وتوجيه: (لا تلتمس غلبة صديقك والظفر عليه في كل رأي، ولا تجترئن على تقريعه بظفرك إذا استبان، وحجتك عليه إذا وضحت، فإن إخواناً قد يحملهم حب الغلبة وسفه الرأي في ذلك على أن يتعقبوا الكلمة بعدما تُنسى، فيلتمسوا فيها الحجة ثم يستطيلوا بها على الأصحاب، وذلك ضعف في العقل ولؤم في الأخلاق)، والناس هم الناس في كل زمان.

ويلوح لي أن الكاتب كان ملتهب الصدر من هذه الناحية - وحُق له أن يلتهب - فلم يكتف بما سطره في الأدب الكبير والأدب الصغير مما فيه العبرة، بل عقد في (كليلة ودمنة) فصلاً مسهباً يدور حول هذا الموضوع، وقد جعل فيه اللسان أساس المصائب، ومفتاح النوائب، فهو يقذف بالكلمة الواحدة صغيرة ضئيلة، فتبدد الشمل وتفرق الجمع، وتوقد نار الحرب، وأمام القارئ باب (البوم والغربان) وفحواه أن معركة حامية قامت بين الفريقين بسبب غراب طائش تكلم في حق البوم بما لا يليق، وبعد أن فصّل الكاتب قصته تفصيلاً منطقياً يستشرف إلى النتيجة الحاسمة عمد إلى هدفه الأصيل، فقال على لسان بوم يتوعد الغراب الأحمق، ويهدده بعاقبة لسانه، وما جرّه على قومه من كوارث فادحة تتفجر بها براكين العذاب فيقول:

(اعلم أن السيف يقطع به الشجر فيعود فينبت، والسيف يقطع اللحم ثم يعود فيندمل، واللسان لا يندمل جرحه، ولا تؤسى مقاطعه، والنصل من السهم يغيب في اللحم ثم ينزع فيخرج، والنصل من الكلام إذا وصل إلى القلب لم ينزع ولم يستخرج، ولكل حريق مطفئ، فللنار

الماء، وللسموم الدواء، وللحزن الصبر، ونار الحقد لا تخبو أبداً، وقد غرستم معاشر الغربان بيننا وبينكم شجرة العداوة والبغضاء).

بقيت مسألة دقيقة تجول في خاطر كل صديق، وهي تحديد العلاقة بين الصداقة والمنفعة، ونحن نرى كثيراً من الكاتبين يلقون القول على عواهنه، فيحكمون أن الصداقة تتعارض مع المنفعة تعارضاً تاماً، وأن الذي يصادق ليقطف ثمرة، أو يحصد زرعاً، نفعي وصولي، مع أن هناك ناحية لا يجب أن يغفل عنها عاقل، وهي أن المنفعة والصداقة، صنوان متلازمان لا يفترقان، وأن الخلاف لا ينبغي أن يتجه إلى المفاضلة بينهما كعضوين منفصلين، إذ ما من صديق إلا وينتفع به صديقه، إن مادياً وإن أدبياً، فهو على الأقل يرفّه عن همومه، ويتحمل جانباً من سره، ويزيل ما بنفسه من كبت داخلي قاتل، وكل هذه منافع غالية لا تقدر بمال أو عتاد، ولكن ينبغي أن يتجه الخلاف إلى ناحية أخرى تأتي بعد التسليم بحدوث المنفعة من الصداقة، ولعلها تنحصر في السؤال الآتي: هل تكون الصداقة وليدة المنفعة، أو تكون المنفعة وليدة الصداقة؟!

فإذا كانت الصداقة وليدة المنفعة فهي الصداقة الوصولية المادية التي يحتقرها المثاليون، ويزدريها الأخلاقيون، والتي ندد بها ابن المقفع أشد تنديد في مواضع عدة من كتاباته، وقال عن أصحابها في تبرّم واضح: (ومن كان يصنع المعروف لبعض منافع الدنيا فإنما مثله فيما يبذل ويعطي كمثل الصياد وإلقائه الحب للطير، لا يريد بذلك نفع الطير، وإنما يريد بذلك نفع نفسه، فتعاطي ذات النفوس أفضل من تعاطي ذات اليد).

أما إذا كانت المنفعة وليدة الصداقة فهي بلا ريب مودة مثالية فاضلة ينشدها عشاق الفضيلة وأرباب المروءة، إذ إن الإنسان مهما عظم جبروته وطغى سلطانه في حاجة قوية إلى من يطلع على خبيئة سره، ويكشف ذات صدره، فيشاركه الرأي ويقاسمه التفكير، وهذه هي الصداقة

بمعناها الصحيح، وقد حبذها ابن المقفع بكل قواه، وله فيها حكم بينة كأن يقول: (اعلم أن إخوان الصدق هم خير مكاسب الدنيا، هم زينة في الرخاء، وعدة في الشدة، ومعونة على خير المعاش والمعاد، فإذا نابت أخاك إحدى النوائب من زوال نعمة أو نزول بلية، فاعلم أنك قد ابتليت معه إما بالمواساة فتشاركه في البلية، وإما بالخذلان فتحتمل العار، وأن أولى أهل الدنيا بشدة السرور من لايزال ربعه من إخوانه وأصدقائه من الصالحين معموراً، ولايزال عنده منهم جماعة يسرهم ويسرونه ويكون من وراء حاجاتهم وأمورهم بالمرصاد، فإن الكريم إذا أعثر لا يأخذ بيده إلا الكرام، كالفيل إذا وحل لا تخرجه إلا الفيلة).

وباب الحمامة المطوقة في كتاب (كليلة ودمنة) يدور حول المنفعة المتولدة من الصداقة، بل إن ابن المقفع جعل مزية الصداقة الوحيدة هي ما يعقبها من معونة الأصدقاء، ومساعدة الإخوان، فالحمامة لم تنج من الشرك إلا بفضل صديقها الفأر، والظبي لم يفلت من الصياد إلا بمعونة صديقه الغراب، والسلحفاة لم تتمتع بالحياة إلا بمساعدة الجرذ، وهكذا يضرب الحكيم النابغة أمثاله للناس.

وإذا كان الرجل قد أجاد الحديث عن الصداقة إجادة محمودة، فإنه أبدع في الكلام عن العداوة إبداعاً يستدعي الانتباه، ويقيني أنه لم يلح في إكبار الصداقة إلا بعد أن حيكت له الدسائس وذاق من الأعداء صنوفاً أليمة من الكيد والختل وليس بغريب على نابغة كابن المقفع أن يكثر حساده ومبغضوه، وهل يحسد من الناس غير المبجل في عشيرته، العظيم في دولته؟ وهل يتعرض الشانئون لغير من يبزهم في المنزلة، ويرتفع عنهم في المكانة، ألم يطعنوا على الرجل في دينه وخلقه وتقواه.. وإنها محن مظلمة غشيت النابغة العظيم كقطع الليل نعلمته كيف يجيد الحديث عن الوشاة والأعداء، إذ إن أكبر فصل في (كليلة ودمنة) وهو باب الأسد

والشور يدور حول الأفاكين من الوشاة، وكيف يبذرون بذور الشقاق بين الأحبة والأصفياء وقد اصطبغ فيه حديث الكاتب بصبغة شاحبة مشجية حتى لتتصور كلماته أنيناً يتردد في ألم.

ويبدو لمن يطالع ما كتب الرجل في باب العداوة والكيد أنه عفو مسالم صفوح يتبع السيئة بالحسنة، لأن له من العبارات ما ينطق بالتسامح والحنو، كأن يقول: (ابذل لصديقك دمك ومالك، ولعدوك عدلك وإنصافك، وللعامة بشرك وتحننك)، ولكن من يتعقبه تعقباً جدياً يدرك مقدار يقظته وانتباهه، وما أحب أن أحلل أقواله تحليلاً يتشعب معه القول في فجاج شاسعة، بل أنقل إلى القارئ بعض ما أثر عنه في مؤاخذة الأعداء، حيث قال:

1 - إن كنت مكافئاً بالعداوة والضر فإياك أن تكافئ عداوة السر بعداوة العلانية وعداوة الخاصة بعداوة العامة، فإن ذلك هو الظلم، ومن الحيلة في أمرك مع عدوك أن تصادق أصدقاءه، وتؤاخي إخوانه، فتدخل بينه وبينهم في سبيل الشقاق والتلاحي حتى ينتهي بهم إلى القطيعة والعداوة له.

2 - قارب عدوك بعض المقاربة لتنال حاجتك، ولا تقاربه كل المقاربة فيجترئ عليك، ويضعف جندك، وتذل نفسك، ومثل ذلك مثل الخشبة المنصوبة في الشمس، إذا أملتها قليلاً زاد ظلها، وإذا جاوزت بها الحد في إمالتها نقص الظل.

3 - الحازم لا يأمن عدوه على كل حال، فإن كان بعيداً لم يأمن سطوته، وإن كان مكثباً لم يأمن وثبته وإن كان وحيداً لم يأمن مكره، وإن صرعه اللين والرفق أسرع وأشد استئصالاً للعدو من صرعة المكابرة، فإن النار لا تزيد بجدتها وحرارتها إذا أصابت الشجرة أن تحرق ما فوقها والماء ببرده ولينه يستأصل ما تحت الأرض منها.

وقد يوجد من يؤاخذ ابن المقفع على اختراع هذه الأسلحة الفتاكة في حرب العدو، وربما ظن الظنون بنابه الأزرق، وشك في دخيلة نفسه، ونحن لا نتردد في تبرئة الكاتب مما قد يعلق ببعض الأذهان حيث لا نرى جناحاً في الكيد لمن يسوء، بل إن على الرجل أن يحترم رجولته أن يضرب أعداءه ضربة قاصمة حتى لا يسمح للعقارب المؤذية أن تنفث سمومها في الظلام.

لقد اجتهد عبدالله في تحديد قوانين الصداقة والسمو بها إلى أفق ملائكي تهب فيه النسمات العاطرة، ولكنه اصطدم بغرائز دنيئة تدعو إلى الهبوط في وهدات مظلمة منتنة، فلم يجد بداً من محاربتها محاربة صارمة حتى يهيئ لمثله العليا أن ترفرف في جوها الرفيع، ولقد مات الكاتب وترك من أقواله في الصداقة ظلاً يفيء إليه المخلصون، فيأكلون من ثمره الحلو ويستنشقون نسيمه المنعش في لذة وارتياح، رحمه الله.

الهوامش

1) أكثر ما جاء بكليلة ودمنة لم يكن من النسخة الهندية أو الفارسية إنما زاده ابن المقفع من عنده، وطبعه بطابعه فهو مبدعه الحقيقي كما قرر ذلك نفر من الدارسين!

* * *

بداية لابد من الاعتراف بالصعوبة الكبيرة التي يطرحها تحديد مفهوم هذا المبدأ المحوري في التصور النظري العام لمسألة التلقي كما وضعها إيزر في كتابه: (فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي)، نظراً لعمق ودقة التحليل الذي يقدمه إيزر لعملية القراءة في أبعادها الداخلية والخارجية، الذاتية والموضوعية، من جهة ولكثرة المفاهيم والمصطلحات التي يوظفها لتحديد تصوره النظري العام من جهة أخرى، وحتى نتغلب على هذه العوائق الحقيقية، سنحاول، من ناحية، حصر حديثنا في المسائل الأساسية التي لها ارتباط مباشر بالإشكال المطروح دون الدخول في التفاصيل الجزئية الهامشية، التي وإن كانت لا تخلو من فائدة، إلا أنها تخرج بنا عن نطاق حديثنا الحالي، كما سنعمد، من ناحية أخرى، إلى موضعة تناولنا لهذه المفاهيم في إطار السياق الفكري والثقافي العام الذي تندرج فيه، كخلفية نظرية تاريخية ضرورية لتسهيل وتيسير عملية فهمها واستيعابها، مادامت هذه الأفكار والمفاهيم تندرج، كما سيلاحظ لاحقاً، في سياق سجال معرفي عام بين جملة تصورات، يمكن اعتبارها كلاسيكية، وأخرى حديثة، في محاولة لتطوير فهم وإدراك طبيعة العمل الإبداعي، وتحديد ميكانزمات اشتغاله أثناء عملية القراءة، وهكذا يمكننا القول بأن تصور إيزر لمفهوم الوقع الجمالي يأتي في إطار طرح بديل للتصور الكلاسيكي لطبيعة العمل الأدبي، وكيفية تأويله، هذا التصور الأخير الذي كان يعتبر الأعمال الإبداعية بمثابة محارات تحوي داخلها جواهر ثمينة، على القارئ استخلاصها وإبرازها، بكل موضوعية وتجرد، وأن كل محاولة إدخال للبعد الذاتي في هذه المسألة يعد تشويهاً وتحريفاً للحقيقة الكلية المفروض تواجدها داخل النص المدروس، وبذلك

يقتصر دور القارئ أو الناقد على إفراغ النص المقروء من حمولته الدلالية، والإبقاء على الشكل كوعاء لغوي لهذا المضمون، أو كظرف لنقل الرسالة، فارغاً دون محتوى، بعدما أدى مهمته الأساسية، ممثلة في تبليغ أفكار الكاتب للقارئ، وهو تصور متولد، في اعتقاد إيزر، عن فهم قاصر للظاهرة الأدبية، باعتبارها معادلاً موضوعياً لحقيقة خارجية، تقع مسؤولية استخراجها على القارئ - الناقد، تصور نشأ مع المنظومة الكلاسيكية لمفهوم الأدب ودوره في المجتمع، مما لم يعد مقبولاً، خصوصاً بعد إعلان هيجل عن نهاية الفن، ومن ثم استحالة نقله للحقيقة: (فكما هو معلوم، فكر هيجل (Hegel) بأن نهاية الفن قد تمت، وكان يقصد بذلك أن الفن لم يعد قادراً أبداً على أن يعتبر كتجل خالص للحقيقة. فالعمل الفني لم يعد قادراً أبداً على أن يكون كما أراد شلينغ (Sheling) الوسيلة التي يعود بواسطتها الفكر لنفسه... ليدرك معرفة كينونته الخاصة)[1]. فالتطورات المتتالية التي عرفتها مسيرة الأدب، من ذلك الوقت إلى اليوم، تؤكد في مجموعها التحول الجذري الحاصل في جوهر الأدب، لا من منطلق الكشف عن كنهه وجوهره الدلالي الوحيد، كما كان يعتقد سابقاً، وإنما اعتباراً للطاقة الإيجابية اللامتناهية التي يتوفر عليها، بالمفهوم الخاص الذي يعطيه بارت (Barthes)، في كتابه (Z-S)، للنصوص الكتابية (scriptible)، في مقابل النصوص المقروءة (lisible)[*]. وهكذا: (ومنذ ميلاد الفن الحديث، أصبح اقتصار النصوص التخييلية على دلالة خطابية واحدة، يظهر كمرحلة تاريخية في التأويل[2]، بحيث أصبح من المستحيل التعامل معها من منطلق المفهوم التقليدي الأحادي التأويل، كما تعكس ذلك بجلاء، بعض التوجهات الحديثة في الفن، الرافضة كلياً لكل تأويل من شأنه نزع القيمة النهائية عن العمل الإبداعي: (والرسم التجريدي يمثل محاولة لإلغاء كل مضمون، بالمعنى العادي للكلمة)[3]، كما تؤكد ذلك سوزان سونتاغ (Susan

sontag) في كتابها المعنون بـ (ضد التأويل/ against intérprétation)، مما يؤكد، بما لا يدع مجالاً للشك، أن الفن باعتباره تشخيصاً للكلية، لم يعد له وجود في الحاضر، بقدر ما هو ذكرى تعود للماضي، الأمر الذي يعكس عمق الهوة الفاصلة بين التصور الحديث للفن، وعملية التأويل التقليدية المتولدة عن أساس تاريخي قديم، غير أن النقد المهيمن يتجاهل مع ذلك كل هذه الحقائق، ويمضي في تطبيق معاييره الجمالية الكونية، في الوقت الذي أصبح فيه الفن جزئياً، وبذلك يمارس أكبر إسقاط في المجال النقدي المعياري في ممارسة تأويلاته الإسقاطية الاختزالية للأعمال المدروسة، بدعوى الرغبة في احتوائها وإفراغها من مضمونها الفكري والإيديولوجي، عملاً بالتصور التقليدي القائل: (إن كلمة نص (Texte) تعني النسيج... ولقد اعتبر هذا النسيج دائماً، وإلى الآن، على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى - الحقيقة -، ويختفي بهذا القدر أو ذاك)[4]، على الرغم من أن كل محاولة من هذا القبيل لا ويكون مآلها الفشل، مادامت ستنتهي حتماً للامعنى، وإلى الفراغ الدلالي الذي يصعب ملؤه بأي معنى، كما تؤكد ذلك الحكمة المستخلصة من تحليل إيزر لقصة هنري جيمس (Henry james) (الصورة في السجاد/ l'image dans le tapis): (فكما أنه لا يمكن القبض على المعنى كشيء، فإن النقد لا يصادف سوى الفراغ، وبما أن هذا الفراغ لا يمكن ملؤه بدلالة خطابية، فإن كل محاول من هذا القبيل تنتهي للامعنى، والناقد يجد بنفسه الكلمة المناسبة لتحديد هذه الخاصية الأخرى للمعنى، التي يبينها جيمس (James) بطريقته معنوناً قصته بـ (الصورة في السجاد)، صفة يؤكدها فركير (Vereker) بحضور الناقد قائلاً: «إن المعنى له خاصية صورة»)[5].

نعم، إن المعنى يكتسي طابع صورة بالنسبة لشخصيات حكاية جيمس، ومن خلالهم إيزر طبعاً، مادام لا يقدم سوى كنموذج بنيوي يوجه

القارئ نحو تبني احتمال دلالي عين، من بين عدة احتمالات دلالية ممكنة أخرى تتيحها بنية النص الداخلية، كإمكانية وحيدة لتحقيق التواصل بين النص والقارئ: (لهذا لا يمكن أن يكون المعنى المدرك سوى صورة ستأتي لتسكن هذه الحدود المرسومة بواسطة النص المبني، هذا - الملء - للحدود من قبل الصورة، يعد شرطاً أساسياً للتواصل)[6]. وعليه، إذا كان المعنى يقدم في النص على شكل صورة، فإن العلاقة بين النص والقارئ يجب أن تكون إذاً مخالفة لتلك التي حاول النقد التقليدي إقامتها من خلال إجراءاته الاستقرائية، وهكذا فمادامت الصورة تعمل على خلق معنى ليس له وجود فعلي موضوعي على مستوى صفحات النص المطبوع، بمعزل عن الذات الرائية، بقدر ما هو نتاج التفاعل القائم بين علامات النص ومحاولة فهم القارئ، فإن المعنى ينبغي بالتالي ألا يستبعد عن علاقة التبادل هاته، إنه يلتصق بالنص الذي يؤسس الشروط اللازمة لخلق الوقع وإحداثه في القارئ، ومن ثم فإن ارتباط المعنى بالنص، لا يمكن أن يكون بأي حال من الأحوال متولداً عن القطيعة بين الذات القارئة والنص المقروء، مادام هذا الأخير لم يعد، كما كان الأمر سابقاً، شيئاً قابلاً للشرح والتفسير، بقدر ما أصبح أثراً يعايش كوقع (un effet)، يحدث رجة لا يستطيع أي شارح محوها أو نقلها، وهو إحساس يخامر القارئ حين يعثر في النص على تجربة مماثلة لتجربته، وأن محالة إخضاع هذه التجربة للشرح سيوقع النص في إطار المرجعيات، ويبعد عنه بالتالي كل الآثار النفسية التي أحدثها فينا، وبذلك تصبح القراءة مقابلة للوقع، والنقد مقابلاً للتفسير والشرح، وهما تجربتان متناقضتان تماماً من حيث الأهداف المحددة لكل واحدة منهما، لهذا نجد إيزر يفضل تجربة الوقع والقراءة على تجربة التفسير والنقد: (بالنظر لتعارض الوقع والتفسير، تصبح وظيفة النقد متلفة، على اعتبار أنها تسعى لتأويل الدلالة المختفية)[7]. لهذا نجد فركير (Vereker)، إحدى شخصيات قصة جيمس المدروسة في كتاب إيزر هذا،

يرفض عملية ممارسة التأويل والحفر الأركيولوجي في أعماق النص، في محاولة لاستخراج المعنى/ الكنز/ المدفون داخله، لسببين رئيسيين يكمن أولاهما في مناقضته الواضحة لحقيقة الفن المتعدد الدلالات، والأبعاد، كما تؤكد ذلك الأعمال الراسخة، التي لم تزدها الدراسة والتحليل إلا رسوخاً وبريقاً، بدليل ما قاله ماركس في حق الملاحم الإغريقية التي مازلنا نعجب بها إلى اليوم، رغم تغير المعطيات التاريخية التي أفرزتها: (لا تكمن صعوبة الإجابة في فهم الكيفية التي ارتبط بها الفن والملحمة عند الإغريق ببعض أشكال التطور الاجتماعي، بل تكمن الصعوبة في أن الفن والملحمة الإغريقية لايزال كلاهما يقدم إلينا متعة فنية، ويمثلان من بعض الوجوه معياراً ونموذجاً لا يضاهى)[8]، وهو ما عبر عنه إيزر بقوله: (إن النص الأدبي يتميز بقدرته، التي لا تستنزف، على جعلنا نعيش من جديد مرحلة منتهية، ويستمر في (التحدث - على الرغم من كون رسالته فقدت كل حداثتها، وأن - معناه - فقد أهميته)[9].

أما السبب الثاني الذي يعلل به إيزر موقفه الرافض هذا، فيعود أساساً للبعد الوظيفي للتأويل كإجراء، والخلفية التي يعتمد عليها لتحقيق هذه الأهداف، وهكذا فإن كان المؤلف يصاب بخسارة كبيرة لا تعوض، من جراء فقدان نصه لجوهره وكنزه، بعد اكتشافه من طرف الناقد - القارئ -، كما يدعي ذلك أنصار المفهوم التقليدي للتأويل، حيث يصبح المضمون شيئاً قابلاً للاستخراج والفصل عن الشكل، مما سيحول طبيعة العمل الأدبي ككل لشيء عادي قابل للاستهلاك، شأنه في ذلك شأن باقي الأشياء العادية البسيطة الأخرى، فإن هذا المفهوم بقدر ما يقتل جوهر العمل الأدبي ويفرغه من حقيقته وسر بقائه، بقدر ما يثير أكثر من سؤال محير عن مفهوم ودور عملية التأويل ذاتها في الوقت نفسه: (صحيح أن المؤلف يصاب بخسارة، بمجرد ما تكشف الدلالة من طرف الناقد.... ويبدو المعنى كشيء يمكن استخراجه من النص، وبذلك يصبح

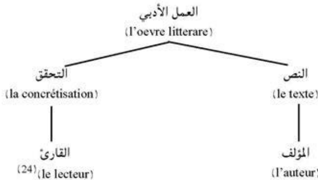
استهلاك العمل إفرازاً لتأويله... لكن السؤال الذي يطرح نفسه بالفعل يتعلق بمعرفة على أي أساس تقوم الوظيفة الخاصة بالتأويل، مادامت تتخلى عن النص كمحارة فارغة بعدما تنتزع الدلالة منه)[10]. وهو ما يفسر في النهاية سر إخفاق ناقد قصة جيمس السابقة في القيام بمهمته الاحتوائية الهادفة فانتزاع الحقيقة الدلالية الكامنة في أحشاء النص، من خلال رفض ومقاومة هذا الأخير لكل محاولات تشييئه (tentative de reification)، وإفراغه بالتالي من كل قيمة فنية حقيقية متعالية عن الاستهلاك اليومي العادي، تماماً كما تمنع المتعة صاحبها من الكلام، كما يقول لاكان: (فما ينبغي التمسك به هو أن المتعة ممنوعة على الذي يتكلم، من حيث هو متكلم)[11]. لذلك كله يقترح علينا إيزر استبدال السؤال التقليدي المتجاوز للناقد الأدبي المتمثل في البحث عن معنى النص، أياً كان جنسه، بسؤال آخر أكثر ملاءمة يتمثل في تحديد الإحساس الذي يغمر القارئ أثناء مزاولته لفعل القراءة، مادام: (معنى النص، كما يقول بارت، لا يوجد في هذا التأويل أو ذاك من التأويلات، وإنما في المجموع التخطيطي لقراءاته، في نسقها التعددي)[12]، وبذلك تتحول الدلالة لحدث ولتجربة معيشة، لا يمكن، بأي حال من الأحوال، اختزالها في وقائع تجريبية معينة متواجدة خارج تفاعل النص بالقارئ: (ومن ثم فإن خاصية تقويم الدلالة، على الأقل، تتغير، بالنظر إلى أن النص التخيلي يوجد بالوقع الذي يحدثه فينا، فالدلالة متولدة بفعل معيش، أو أثر مستهلك، وليس بفكرة متواجدة سلفاً في العمل)[13]، مما سيعمل حتماً على تغيير مهمة الناقد من الكشف عن حقيقة النص لمحاولة البحث عن الإمكانيات الدلالية المتعددة للنص الواحد، عبر فعل قراءة يشرع معها النص في توليد وقعه وتأثيره، دون أن تتحول، بأي حال من الأحوال، لأداة استنفاد لطاقات النص وقدراته الدلالية المتعددة: (فمن المؤكد أنه في إجراء القراءة، لا تستنفد أبداً إمكانية المعنى، ولا تستغل إلا جزئياً)[14]. وهو

ما يدل عليه النعت الإضافي الذي يلحقه إيزر بلفظ الوقع (L'effet) ممثلاً في الجمالي (Esthetique)، بكل ما يحمله من دلالات وإيحاءات تجسد عمق الفراغ الذي يواجه الناقد في محاولة فض بكارة النص بحثاً عن الحقيقة: (فعبارة – استتيقي – تعبر ربما عن اضطراب (désarroi) اللغة الخطابية، إنها تترجم فراغاً في اللغة الخطابية، عوض خاصية محددة جداً)[15]، مما يؤكد سلامة تشبيه بارت للنص الأدبي بالبصلة التي كلما حاول الناقد نزع ورقة عنها إلا وتواجهه أوراق أخرى أكثر لمعاناً وإضاءة من سابقاتها، كدليل على التعدد الدلالي للنص الأدبي، وطبيعته الرافضة ليعامل معاملة الموضوعات العادية، التي تنتهي مهمتها بانتهاء استهلاكها: (ففي هذه التعددية لا يشبه النص فاكهة تحتوي على نواة... وتمثل هذه النواة المشعل البروميثوتي أو الحقيقة الأوديبية، وإنما يشبه النص نسيجاً أو بصلاً، حيث ليس هناك – أي قلب أو نواة أو سر – يجب التنقيب عنه)[16]، وبذلك تصبح القراءة بمثابة ممارسة ممتعة في ذاتها، كما شبهها بارت نفسه في إحدى استجواباته مع موريس نادو: (إن الكتابة – عندنا – هي غواية. إن الكتابة في الحقيقة تضع نفسها إلى جانب التلذذ)[17]، مما يفسر سر تهجمه العنيف في كتابه – نقد وحقيقة – على أنصار (المحتمل النقدي) ممثلاً في بيكار، كتوجه نقدي يهدف للبحث عن حقيقة العمل الأدبي من خلال اعتماد معايير الذوق، الوضوح، والموضوعية، محولاً بذلك الخطاب النقدي لمجرد ترجمة أو إعادة كتابة (rewriting) للنص المدروس، إنهم بعملهم هذا أشبه ما يقومون بعملية إخصاء للنص، وقطع لمصدر الإخصاب فيه: (إن النص إجمالاً تميمة – fétiche –، واختصارة لوحدة المعنى، بواسطة قراءة مبالغة في الوحدانية، معناه قطع الضفيرة، وتشخيص لفعل الإخصاء)[18]. وبناء عليه فإن احتمالية العمل الأدبي تولد ديناميته كشرط أساسي لإحداث الوقع والتأثير، بمعنى أن النص لا يوجد إلا بفعل تحققه بواسطة القراءة، وهو ما

دفع إيزر لاستبعاد توظيف مصطلح - عمل أدبي/ oeuvre litteraire - خارج نطاق إخضاع النص للقراءة: (من الآن فصاعداً لا يمكن أبداً الحديث عن العمل الأدبي إلا إذا كان هناك، بطريقة داخلية للنص، إجراء من طرف القارئ، فالعمل الأدبي بذلك هو تأسيس للنص في وعي القارئ)[19]. وأن خاصية اللاتحديد - l'indétermination - المميزة للنص الأدبي، تشكل شرط تواصله الحقيقي مع القارئ، ومنفذ تحويله لتجربة شخصية، يمكن اعتبارها بمثابة عملية خوصصة - privatisation - للنص المقروء خاضعة لكل الأعراف والمعايير الجمالية السائدة، من جهة، ومبنية على ما يسمح به فضاء النص المدروس من إمكانيات تأويلية، من جهة أخرى، حتى لا تتحول عملية القراءة لفوضى مجانية متحررة من كل الضوابط الموضوعية، ومبنية كلياً على رغبات القارئ وأهوائه الخاصة، مما يدفعنا للقول بأن نظرية الوقع الجمالي وهي تخضع النص لمؤهلات القارئ الذاتية، فإنها مع ذلك لا تغفل في الوقت ذاته كليا هويته الخاصة، بقدر ما تأخذها بعين الاعتبار كطرف أساسي هام أثناء عملية التحقق، بمعنى أن النص تشخيص موضوعي لنموذج مثالي يتضمن سلسلة وشبكة من الافتراضات غير القابلة للاختزال، تتحقق منها واحدة عبر القراءة، لهذا يصعب تناول النص الأدبي منفصلاً عن العناصر الثلاثة المحددة له ممثلة في النص، القارئ، والتفاعل، فمادام النص يبدو كشكل عائم، فإن مهمة الملاحظ والقارئ تقوم على ربطه بمواقف محددة، أي أنه يحاول دمج آرائه بطبيعة النص، علماً بأن بنية النص هي التي تحرك فينا هذه الرغبة ضمن شروط موضوعية محددة، مما يولد طبعاً تعدد القراءات وتنوعها، خصوصاً ونحن نعلم: (أن موضوع النص التخييلي ليس له وجود مستقل على شاكلة موضوع الإدراك، وأنه يجب أن يؤسس عبر القراءة)[20]. وهي الفكرة التي يعود الفضل فيها حسب إيزر نفسه للمنظر الظاهراتي إينكاردن (Ingarden)، باعتباره أول من قال بأن النص بنية ميتة لا

تستمد الحياة إلا من خلال القراءة، وبذلك لفت الانتباه للدور الهام الذي يلعبه القارئ في تحريك وخلق المعنى، وبالتالي في استعادة النص لفعاليته وحيويته: (فالفضل الكبير يعود لإينكاردن، لكونه قطع الصلة مع النظرات التقليدية للعمل الفني، كمجرد استعراض محدد إجبارياً بطريقة أحادية الجانب، من خلال تشكيل فكرته عن التحقيق (la concrétisation)، فبمفهومه عن التحقق أظهر احتياج العمل لبنية التلقي... ومن ثم فإن التحقق لا يمكن أن يكون إلا ترهيناً للعناصر الممكنة في العمل)[21]. لهذا أقام إيزر نظريته في الوقع الجمالي على العناصر الثلاثة السابقة، ممثلة في النص، القارئ، وتفاعلهما. واعتبر عملية تحديده مرهونة بضبط وتحليل هذه العناصر في تداخلها الجدلي، مادام النص يعطي في البداية كشكل من أشكال التواصل، ووسيلة من وسائل التدخل في العالم، ببنياته المهيمنة على المجتمع، وكذا إنتاجاته الأدبية السابقة، وهي تدخلات تبدو واضحة من خلال نظام أنساق المراجع الذي يثيرها النص ويحيل عليها، أي أن عملية إعادة التنظيم والتوزيع التي تخضع لها هذه المرجعيات في النص، تترجم في العمق رغبته التواصلية مع الآخر، عبر تشكيل موجهات للاقتداء والمساعدة في كل عملية فهم. وهنا تنتهي مرحلة النص لتبدأ مرحلة القراءة كإجراء يتوخى إخضاع النص لملكية القارئ، والشروع في مباشرة تأسيس المعنى، قبل الانتقال للمرحلة الثالثة والأخيرة الخاصة بتحديد مسار التفاعل بين معطيات المرحلة الأولى ممثلة في النص، والثانية ممثلة في القارئ، كمرحلة لازمة وضرورية لتأسيس النص في وعي القارئ، وبذلك يصبح مفهوم الوقع الجمالي موزعاً بين معطيات النص الخاصة ومؤهلات القارئ، بكل ما يمكن أن يتولد عن تفاعلهما من آثار داخلية تختلف من قارئ لآخر، ومن قراءة لأخرى: (فالأثر أو الوقع الجمالي وإن كان مثاراً بواسطة النص، فإنه يجد في القارئ قدرات العرض والإدراك لجعله يتقبل وجهات النظر

المختلفة، وبهذا المعنى يمكن التحدث عن الوقع الجمالي)[22]. بحيث تصبح التجربة التي يعمل النص على إخضاع القارئ لها ذات أهمية خاصة، وبذلك فإن النص، والحالة هاته، لا يعتبر أبداً كوثيقة تعكس حقيقة واقعية يرتبط بها النص بشكل من الأشكال، وإنما هو تشخيص جديد لواقع يولد إحساساً فريداً لا نظير له، وبناء عليه يقسم إيزر العمل الأدبي (l'oeuvre litteraire) لقطبين: واحد فني (pôle artistique) يعكس النص كمنتوج خاص بالكاتب، وآخر جمالي (pôle ésthétique) يرتبط أساساً بتحقق النص من قبل القارئ، وهو تقسيم يظهر بالملموس أن مفهوم العمل الأدبي بالنسبة لإيزر لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يقوم على أي قطب من القطبين السابقين دون الآخر، بقدر ما هو قائم عند نقطة التلاقي المحتملة بينهما: (إن هذا التقاطب يفسر أن العمل الأدبي لا يمكن أن يختصر لا في النص ولا في تحققه، الذي يرتبط بدوره بالشروط التي يرهنه فيها القارئ... فمكان العمل الأدبي، إذاً في نقطة التقاء النص بالقارئ، وهي بالضرورة ذات طابع احتمالي، بالنظر لكونها لا يمكن أن تعود لحقيقة النص ولا للمقتضيات الذاتية للقارئ)[23]، تماماً كما توضح ذلك الترسيمة التالية:



وبذلك يكون إيزر بمفهومه هذا قد غير مسار الدراسة الأدبية رأساً على عقب، وفتح أمامها بالتالي آفاقاً واسعةً جديدةً لم تكن معروفة من قبل، مما أعاد الاعتبار للنص والقارئ على السواء، خلافاً لما كانت تنادي به العديد من النظريات النقدية الأحادية السابقة.



الهوامش

1) iser: ;'acte de lecture' théorie de l'effet ésthétique. traduit de l'allemand par Evelyne sznycer. éd. pierre mardaga. p. 32-33.

*) R. Barthes. s/z. éd. seuil. coll. points. 1970. p. 10/11.

2) W. iser. op. cit. p. 32/33.

3) W. iser. op. cit. p. 32/33.

4) رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال الطبعة الأولى، 1988، ص: 62.

5) W. iser. op. cit. p. 29.

6) W. iser. op. cit. p. 29.

7) W. iser. op. cit. p. 31/32.

8) تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة وتقديم: جابر عصفور، منشورات عيون المقالات، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1986، ص: 19.

9) W. iser. op. cit. p. 36/37.

10) W. iser. op. cit. p. 23/26.

11) رولان بارت: مرجع مذكور، 1988، ص: 28.

12) R. Barthes. op. cit. 1970. P. 126.

13) W. iser. op. cit. p. 52.

14) W. iser. op. cit. p. 51.

15) W. iser. op. cit. p. 51.

16) عمر أوكان: لذة النص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت، منشورات إفريقيا الشرق، 1991، ص: 100.

17) رولان بارت: في حوار أجراه معه موريس نادو، ترجمة محمد برادة، مجلة الفكر العربي، عدد 25 فبراير، 1982، ص: 24.

18) R. Barthes. op. cit. 1970. P. 166.

19) W. iser. op. cit. p. 49.

20) W. iser. op. cit. p. 207.

21) W. iser. op. cit. p. 312.

22) W. iser. op. cit. p. 13/14.

23) W. iser. op. cit. p. 48.

24) رشيد بنحدو: مدخل إلى جمالية التلقي، مجلة آفاق المغربية، عدد: 6، سنة: 1987، ص: 12.

* * *



في النصف الأول من القرن العشرين، كان ثمة تحول يحدث في العلوم الإنسانية جميعها، فلقد تم الالتفات إلى قضية مركزية كانت مغيبة بفعل عوامل مختلفة، ألا وهي قضية اللغة، التي تحولت من وسيلة في نقل الأفكار، وتصوير العوالم الداخلية للذات الإنسانية، إلى عنصر مركزي في إنتاج الأفكار والمعاني، وصار الاعتقاد أن النص الكلامي - الذي ينطوي على تماثلات لسانية تشكل نظاماً صوتياً أو تركيبياً أو دلالياً - يكشف عن نظام عقلي خالص، وهذا الاعتقاد الجديد في النظر إلى اللغة قيمة، وطريقة في تحليل التماثلات العقلية اللاواعية التي تتمركز في الكلام، كان يؤسسه عالم اللغة السويسري فردينالد دي سوسور (1857-1913) الذي شخص إحدى مشاكل اللغة المزمنة من خلال نمط التفكير اللغوي السائد، بوصفها أداة للمقارنة، أو التفسير، أو بوصفها أداة معيارية، تقوم بوظائف محددة في الحفاظ على المعيار، وتطبيقه، ومن جهة أخرى شكل ذلك الاعتقاد كشفاً جديداً للدراسات الإنسانية كي ما تعيد مرة أخرى دراسة أنماط الفكر الإنساني، وكذلك السلوك السيكولوجي والاجتماعي، وأنماط الفكر البدائي، وتشكل العادات والتقاليد، وعناصر السلوك البدائي، وأنماط الثقافة البدائية، على النحو الذي أظهره كلود ليفي شتراوس، الذي مكنه اطلاعه على فرضيات سوسور اللسانية من أن يكشف عن دلالات ثقافية جديدة تتمثل في أن ليس هناك ثقافة إلا بعد تجاوز الطبيعة، لذلك فالمهم هو المرور من الطبيعة إلى الثقافة ووسائل هذا المرور كثيرة ومتنوعة أهمها اللغة كوسيلة اتصال»[1]. ويبدو أن شتراوس أراد أن يتجاوز العقبة

الوظيفية لانثروبولوجيا مالينوفسكي (1884-1942) التي تربط بين الطبيعة البشرية و«الأسس البيولوجية للثقافة»[2].

وحينما لم يكن سوسور موجهاً لنظرية في اللغة فحسب، بل كاشفاً فلسفة لغوية تنطوي على معرفة جديدة؛ معرفة ماهية اللغة، ومعرفة منهج التحليل اللغوي، الذي بات ينطوي هو الآخر على قيمة مضاعفة في الكشف عن الدلالات الجديدة التي تكونها اللغة، فقد كان علم الأدب بفروعه المختلفة يتمثل تلك الفلسفة، وتلك المعرفة، وذلك المنهج، ومنذ الشكلانيين الروس حتى المراحل الأخيرة للبنيوية كانت اللغة حاضراً مركزياً في النظرية النقدية. بيد أن الإسراف في تغليب اللغة على العوالم المرتبطة مرجعياً بالنص أدى إلى حدوث تطور يريد أن يعيد ارتباط النص بالعالم، وعلى هذا الأساس تشكلت طائفة من الاتجاهات النقدية التي اصطلح عليها بـ (اتجاهات ما بعد البنيوية) وهي تنازع من أجل القضاء على الفرضيات البنيوية التي وإن أغنت عمليات التحليل الداخلي للأدب إلا أنها كانت تترمت في عقلنة البنى اللاواعية للتخييل الأدبي، وقد انبثق اتجاه نقدي أراد أن يدمج النص والعملية النقدية بالثقافة الكلية، حيث النص، والقارئ، وعملية القراءة، ولأول مرة تدمج عملية الكتابة وعملية القراءة في إطار ثقافي واحد، في مسعى لتفعيل أثر العمل الأدبي في الإطار الثقافي العام. ومن هنا كان ظهور اتجاهات التلقي بأشكاله المختلفة، وبمرجعياته التي تنفتح على ثقافات مختلفة أيضاً؛ ماركسية، وسوسيولوجية، وظاهراتية، ووجودية، وتأويلية. بيد أن الاتجاه الذي ظهر في جامعة كونستانس كان الأقرب إلى إشكالية النص، وتاريخ جمالياته، وأشكال تلقيه، وطرائق اتصاله بالعالم.

لقد شكل المنظران الألمانيان فولفجانج آيزر وهانز روبرت ياوس في نهاية الستينات معالم نظرية جديدة في تحليل النص الأدبي، وقد التف

حولها عدد من المنظرين والنقاد، واعتبرت في ذلك الحين النظرية الأكثر إحاطة بمشاكل الأعمال الأدبية، من حيث البناء الفني، والبناء الجمالي، وهي النظرية الوحيدة التي بينت كيفية تغير الشكل الأدبي تغيراً ضمنياً داخل النص نفسه من أجل غاية جمالية تتعلق بالمتلقي، وانصب كثير من التحليلات في إطار تفسير هذه القضية، التي أضحت على صلة مركزية بعملية إنتاج العمل الأدبي. وقد انشغل آيزر بالتجسدات الضمنية للمتلقي في العمل الروائي، وأنماط الاستجابة، وفعل القراءة، وكانت ظاهرية هوسيرل (1859-1938) هي الأساس الفلسفي لنظريته، ويبدو أن سبب العلاقة بينهما هي أن الظاهراتية كانت رد فعل على طغيان العلوم التجريبية والفلسفة العقلية، وأن نظرية التلقي هي إحدى النظريات النقدية التي تنتمي إلى اتجاهات ما بعد البنيوية، فالإطار العلماني الذي كانت البنيوية تتموضع فيه أثار ردود فعل مختلفة تزامن معه ظهور اتجاهات نشأت من موضع الأزمة في المقاربة البنيوية: أفكار ميشيل فوكو المعارضة للبنيوية، وأفكار جاك دريدا حول تفكيك البنية، وفرضيات جمالية التلقي التي حولت مركزية التحليل إلى أفعال القراءة والتأويل. ومن هنا كان التقارب في الرؤية بين الفلسفة الظاهراتية في تشديدها على الذات والوعي في تفسير الماهية وجمالية التلقي في تشديدها على وعي المتلقي في التعامل مع النص، وتشييد المعنى مرة أخرى، عن طريق دمج الوعي بعملية التأليف وبالمرجعيات التاريخية للعمل، وبالوضعية السيكولوجية للمؤلف، وبالعمليات التي تحدث في الوعي الجمالي للمتلقي في لحظة القراءة. وسيكون هذا الدمج على وفق معايير العمل نفسه. وقد كان هوسيرل يرى أن الشيء الذي ينشئ ظاهرة يكون الوعي قد حدد «صفاته وطوابعه العامة»[3] ويرى «من النظرة الأولى بضربة واحدة... وفي نظرات متتالية أعاين الأوجه المختلفة لهذا الشيء، وأتبين معالمه»[4] فالظاهرة تتكون كلياً في الوعي ولا ظاهرة بلا وعي، فهي،

إذن، على الرغم من أهمية مكوناتها الأساسية تبقى دون تأثير على الذات إذا لم يكن الوعي جاهزاً لأن يمارس وظيفته في إعطاء الظاهرة المعنى الذي تتشكل فيه. وهذا الإسناد في تقرير المعنى إلى الذات في فلسفة هوسيرل وهو ما يصطلح عليه بالقصدية Intentionalty يناظره إسناد آخر في جمالية التلقي هو أن النص يشكل ظاهرة تتكون من مجموعة من العناصر الفنية الأصلية المقومة للعمل الأدبي وثمة عناصر أخرى تتشكل بطريقة أخرى عن طريق العمليات التي يقوم بها المتلقي، ذلك أن الظاهرة الأدبية، عند آيزر، تتشكل في مجرى الوعي كما يتفاعل هو معها، وليس كما تتداخل هي مع تراكمات تاريخية ولغوية وثقافية وأيديولوجية، ولهذه الفكرة أصل عند هوسيرل الذي يصل إلى الأشياء ذاتها من خلال مفهومين إجرائيين هما: الرد، والتعليق، فالأول هو «رد الشيء إلى حقيقته بعد أن تراكمت فوقه عبر التاريخ طبقات وأوجه معنوية مختلفة... ليست من صلب ماهية هذا الشيء، بهذا المعنى، فالرد هو عملية استبعاد لهذه الطبقات واستقصاء لهذه الوجوه بحيث تلغى تماما» بل تعلق وتوضع كما يقول، هوسيرل، بين هلالين. إن الرد، إذن، ليس هدفه إفناء التاريخ ولا نفضه على أنه غبار تراكم على وجه الحقيقة في مر الزمن لكل عملية الرد من شأنها وهي ذاتها عملية تاريخية (تعليق) التاريخ ووضعه بين الهلالين حتى إشعار آخر، حتى يبرز الحجر الكريم من تحت أنقاض أفعال العنى التي تزيفت على مر الزمن»[5]. وفي فلسفة هوسيرل لا تصبح الأشياء «كما كانت تعطى للوعي بل تصبح معطيات في الوعي، كما أن الوعي لا يبقى كما كان وعياً لصفات ظاهرة بل يصبح وعياً للأشياء ذاتها على أنها ظاهرة»[6]. ومن ذلك يتضح أن الوجود الفاعل للأشياء لا يأتي من كونها أشياء ملقاة في التاريخ، بل كونها أشياء تمارس هويتها التاريخية من خلال وعينا. ولذلك فإن آيزر لا يرى القارئ متلقياً للمعنى، ولا يتحدد دوره في الكشف عن ذلك المعنى، فهذه إحدى عيوب فرضية رومان

إنجاردن التي شخصها آيزر، وعليه فهو يعنى «بالتفاعل بين القارئ والنص ويصف هذه على أساس الجدلية المستمرة»[7] ويرى أن الفجوة «أي عدم التوافق بين النص والقارئ هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة»[8] فيقول: «حينما يملأ القارئ الفجوات، يبدأ الاتصال»[9] وحينما يتحدث عن القصة، فإنه يقول «القصة في الحقيقة تكتسب ديناميتها من خلال الحذوفات المحتومة فقط. وهكذا، فمتى ما أعيق المجرى وتم اقتيادنا باتجاهات غير متوقعة، فإن الفرصة تكون سانحة لنا في أن نطلق العنان لملكاتنا بإقامة ترابطات، وبملء الفجوات التي تركها النص نفسه»[10]. ويتكرر طرح مفهوم الفجوة بتسميات مختلفة بدءاً من رومان إنجاردن وانتهاء بـ آيزر، فالفجوة اللامحدودة، والأوجه المخططة عند إنجاردن، والمسافة الجمالية عند واين بوث، والفراغ والفجوة والشاغر عند آيزر، كلها تسميات تجعل الممارسة التأويلية عند القارئ ممكنة الإجراء، وتجعل نظرية القراءة تقوم بوصف النظام الذي يقوم عليه بناء العمل الأدبي اعتماداً على الفجوة ومسمياتها، وهي بنية أسلوبية غير مرئية، كان لها حضور كبير في التحول الجديد للنظرية النقدية. فقد كانت دليلاً بأيدي أصحاب هذه النظرية على كيفية التمثيل النصي للقارئ، ففي تحليل بيت شعري مقتبس من **الفردوس المفقود**، يرى ستانلي فيش أن الكلمة الأولى تولد «توقعاً دقيقاً (وإن كان مجرداً) لما سيأتي بعد ذلك، أي أنها تولد تأكيداً سلبياً سوف يتطلب إقامه فاعلاً وفعلاً. ومن ثم، فإن هناك فجوتين (وهميتين) في ذهن القارئ تنتظران الملء»[11].

وتقوم هذه النظرية أيضاً بوصف النظام اعتماداً على نمط التفاعل interaction الذي يحدث بين المتلقي والنص، على عكس القراءة البنيوية التي تصف النظام اعتماداً على البنية اللسانية التي تخلق أنساقاً مكرورة داخل النص الأدبي. ويتضح هنا الاختلاف بين القراءتين، فالبنيوية ترى في النص تماثلاً نسقياً، ولذلك فهي تبحث في تشاكل هذا النسق في

المستويات، الصوتية والتركيبية والدلالية، فهي، إذن، توظيف لمجموعة من الإجراءات لتأكيد وجود هذا النسق، وتبدو البنيوية أنها تصور صارم تجاه النص هدفه تبني الموضوعية في عمليات التفسير، تبدأ من النص وتنتهي فيه بحثاً عن المؤكدات الإنشائية للتماثل النسقي، فالبنيوية، إذن، ممارسة علمانية تحد من الرؤيا الذاتية التي تبيح حرية القراءة.

يحاول آيزر دائماً أن يدمج القارئ بالخطاطة النصية بطريقة توحي بأهمية هذا الإدماج في تكوين العمل الأدبي من جهة، وفي عمليات تأويله، من جهة أخرى، فيقول عند تحليله قصة هنري جيمس (**الصورة في السجادة**): «إن كانت الصورة توقظ معنى ما لم يكن مصرحاً به في صفحات النص المطبوعة. فإن الصورة تقدم نفسها كأنها نتاج تفاعل بين إشارات النص وفعل الإدراك لدى القارئ... في هذه الحالة لا يعود بوسع الصلة التي تربط القارئ بالنص أن تحقق فصاماً استدلالياً بين الذات والموضوع، لن يعود على المعنى أن يشرح بل أن ينبض بالحياة»[12]. والشيء نفسه يمكن أن ينطبق على قراءة آيزر لرواية **عوليس لجيمس جويس** حيث «تلمع فيها سيجارة بلوم إلى رمح عوليس. إن السياق (سيجارة بلوم) يستدعي عنصراً معيناً من الذخيرة (رمح عوليس)، والتقنية السردية تصل أحدهما بالآخر كما لو أنهما كانا متطابقين»[13].

وإذا كانت الظاهراتية تؤكد أن «الشخص مصدر كل المعاني وأصولها»[14] وهي بذلك تربط المعنى بالكينونة، لأن قصدية هوسيرل «توحي بأن الكينونة والمعنى يرتبطان دائماً ببعضهما، لا يوجد شيء من دون شخص، ولا شخص من دون شيء»[15] فإن آيزر يرى أن «العمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يتحقق وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من طرف العمل الأدبي»[16].

إن آيزر يرى أن عملية بناء المعنى تتحدد من خلال التداخل بين النص ومتلقيه الذي يكمن في بنى النص، وإن هذه البنى لها «طبيعة خصوصية وهي على الرغم من انتمائها إلى النص لا تقوم بوظيفتها فيه بقدر ما تؤديه على صعيد حساسية القارئ»[17]. وذلك لأن عملية إنتاج المعنى مرتبطة بـ «النص في احتمالاته»[18] وبـ «إجراءات النص في القراءة»[19] وبـ التحقق الذي يمارسه المتلقي «عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها النص للقارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك»[20] ويعبر ذلك عن تصور ظاهراتي واضح، إذ إن الخبرة هنا تصبح مقياساً جمالياً، ذلك أن الجمالية لا تتجسد بالاستناد إلى التاريخ وتراكماته في خلق معيار تفسيري بل إن الجمالية عند آيزر هي «معرفة ما يعانيه القارئ حين يشغل نصاً تخيلياً بقراءته»[21] وهكذا فإن الجمالية تتحقق عبر تكوين الرأي التساؤلي وهو الكيفية التي «يحضر بها القارئ النص»[22] وعبر استذهان الموضوع عند القراءة وهو «جزء أساس من الخيال الخلاق الذي ينتج وبشكل غير نهائي مواضيع جمالية»[23].

إن الفلسفة الظاهراتية لا تتعامل مع الأشياء كونها صورة الوعي السابق أو وعي الاستنباط والتجربة بل وعي الذات في «الكشف عما هو معطى وإلقاء الأضواء على هذا المعطى»[24] وعليه فإن الظاهراتية لم تكن منهجاً وإنما مذهباً في التحليل يمارس إجرائية خاصة تتمثل بأن «لا يصطنع التفسير بالالتجاء إلى بعض القوانين كما أنه لا يقوم بأي استنباط ابتداء من بعض القوانين كما أنه لا يقوم بأي استنباط ابتداء من بعض المبادئ بل هو ينظر مباشرة إلى ما هو في متناول الوعي ألا وهو الموضوع»[25] وكيفية النظر إلى هذا الموضوع لبناء المعنى، تتحقق في كون القارئ الذي يمارس العملية النقدية «يخمن... علاقات ويملأ فراغات ويقدم استنتاجات ويفحص المشاعر الباطنية»[26] وذلك لأن العمل الأدبي

في نظرية لآيزر «مليء بأشياء غير محددة وعناصر يعتمد تفسيرها على القارئ والتي يمكن تأويلها بصيغ مختلفة أو متناقضة»[27].

وإذا كانت نظرية آيزر على اتصال وثيق نظرياً وإجرائياً بالفلسفة الظاهراتية، فهي على اتصال آخر بنظرية سيكولوجية هي نظرية الجشتالت لاستكمال المدخل النظري الذي يستند عليه القارئ في عملية القراءة. ففي إحدى دراسات آيزر يتحدث عن القراءة والوهم، وهو يؤصل هذه العلاقة من خلال إشارته إلى اختبارات علم النفس الجشطالتي عند جومبريش Gombrich في كتابه **الفن والوهم**. فقد أوضحت تلك الاختبارات «شيئاً واحداً: على الرغم من أننا نعي عقلياً الحقيقة القائلة بأن أية تجربة معينة ينبغي أن تكون وهماً، فإننا لا نستطيع... أن نشاهد أنفسنا تحوز وهماً ما. والآن، فإذا لم يكن الوهم حالة مؤقتة، فهذا في الحقيقة، يعني أننا نستطيع أن نكون لصيقين به. وإذا ما كانت القراءة، حصراً، مسألة إنتاج وهم... فسوف نجازف بالوقوع ضحية خدعة فادحة. ولكن من خلال قراءتنا بالضبط، نكتشف تلك الطبيعة المؤقتة للوهم إلى حدها الأقصى»[28].

إن النظريات الثلاث تنظر إلى البنية التي يجرى عليها الفهم والإدراك أنها بنية كلية غير مجزأة، فانطلقت الجشتالت من «سيكولوجية الإدراك فاعتبرته يتجه في بادئ الأمر نحو الشكل الكلي لا نحو الأجزاء بحيث يتم إدراك الجزء من ضمن إطار الكل»[29]. إن هذا المذهب الذي أسسه ماكس فرتهايمر (1880-1943) الذي يقوم على «ترك التحليل الجزئي للسلوك البشري المبني على فكرة الإثارة والإدراك الحسي والتجارب»[30] قد أثر على نحو واضح في النظريات النقدية المعاصرة، هذه النظريات التي ترى «الأثر الأدبي كلاً مكتملاً ووحدة فنية تتمتع بصفات عامة لا يفسرها مجرد مجموع أجزائها المكونة لها»[31] وهذه

النظرية الكلية في الجشتالت تقابلها نظرة ظاهراتية مشابهة تفترض «أن يكون العمل الأدبي وحدة موضوعية كاملة»[32].

ومن هنا تأتي الجذور التي تقيمها نظرية آيزر مع الجشتالت، لأن المعنى الذي تريد النظريات الثلاث أن تصل إليه تفترض وجوده في الشكل الكلي ولذلك فإن آيزر يقول في فعل القراءة «لا يحمل كل جزء من أجزاء النص سمة التجديد في ذاته، بل يحصل عليها من علاقته بالأجزاء الأخرى فلا يملأ الموضوع بالخبرة السابقة للقارئ حسب بل يبلغ معناه بفضل وضعه إلى جانب المواضيع الأخرى[33]. وتنشأ علاقة تاريخية ومعرفية بين النظريات الثلاث (الظاهراتية - الجشتالت - نظرية القراءة) فقد شدد الجشتالتيون على «الخبرة المباشرة وقاموا بوصفها دون تحيز علمي مسبق، ولهذا انتهجوا منهج التفكير الظاهراتي الذي دعا إليه الفيلسوف الألماني إدموند هوسيرل»[34] وقد أخذت الجشتالت من الظاهراتية «مقولة التفاعل الأساسي بين الذات والموضوع»[35].

وقد انشغل ياوس بتاريخ تلقي الأعمال الأدبية، والتبدلات التي تجرى على المعنى عبر التاريخ، وقد أسس مفهوماً جديداً حاول أن يدرس فيه التطور الذي يجرى على الجنس الأدبي، وهو مفهوم أفق التوقعات، ويزعم ياوس أن «كل نص كان قد قرأ عكس عدد من التوقعات الثقافية التي تتغير بمرور الزمن. وأن أفق التوقعات هو إطار ثقافي براغماتي ينشأ المعنى من خلاله»[36] وهو يعتقد أن هذا الأفق يتحقق بطرائق ثلاث:

أولاً: من خلال المعايير المألوفة والجوهرية لشعرية الجنس.

ثانياً: من خلال العلاقات الضمنية للأعمال المألوفة في المحيط التاريخي للأدب.

ثالثاً: من خلال التعارض بين التخيل Fiction والحقيقة، وبين

الوظائف الشعرية والوظائف العملية للغة، الذي يتمثل دائماً في القارئ الذي يعكس ذلك التعارض خلال القراءة بوصفها احتمالاً للمقارنة[37].

وإذا كانت نظرية آيزر تطور منهجيتها على وفق التصور الظاهراتي فإن ياوس يسعى إلى بناء نظرية في التأويل الأدبي يستمد أصولها من التراث التأويلي بعامة ومن الأفكار التأويلية عند جادامير بخاصة، ويبدو أن الفلسفة الحديثة تسعى إلى تأكيد أثر الفهم في الممارسة التأويلية كونه جزءاً من «تركيبة الوجود الإنساني»[38] ومثلما كانت ظاهراتية هوسيرل رد فعل على بنية المنطق العقلي، فإن تأويلية جادامير كانت رد فعل على المنهجية الصارمة التي كانت «خاضعة لأحكام تصدر عليها من تلك الأعالي المجردة التي تقف عليها نظرية في العلم موجهة صوب المنطق الصوري»[39]. وكتاب جادامير (الحقيقة والمنهج) يشير إلى هذا الافتراق بين الحقيقة والمنهج ذلك أن المنطق الصوري الذي يعد أساس العمل المنهجي لم يكن كافياً لإبراز الحقيقة التي يصورها جادامير معتمداً في ذلك على الخلاصات النهائية لفلسفة هيدجر في اقترابها من الفن والذات وفلسفة هيجل في ربط الحقيقة بالجوهر المرتبط بالروح التي تظهر على الأشياء في لحظة تاريخية معينة. ذلك أن العمل المنهجي، كما يرى جادامير، يؤدي إلى «التضييق المبدئي للرؤية»[40] لأنه يصرف الانتباه عن الحقيقة من خلال النزاع الذي يدور في مقدمته «حول الشرح والفهم أو حول المنهج التقنيني العام لصياغة القوانين في مضاد المنهج التصويري العيني في تشكيل الفردي والجزئي»[41] ومن هنا فإن التأويل عند جادامير هو فن وهو أفق مفتوح على الذات ولذلك فإن ياوس يشدد على دور القارئ فقط في عملية التلقي، وكأنه يشدد على دور الذات فقط التي تخلق منطقاً تحليلياً خاصاً في كل قراءة.

يقوم علم الجمال الجاداميري على أن الحقيقة لا تظهر من خلال

العمل المنهجي بتصوراته وقواعده الصارمة، وإنما تتجسد في الفن بوساطة الفهم الذي يستند على الذات المتلقية، من خلال التشبع بلغة الخطاب. فـ«الحقيقة الكاملة للفن تتبدى بوصفها لعبة تندمج فيها الذات والعمل الفني معاً... إذ لا سبيل إلى التفكير في العمل الفني بدون المتلقي، والذات المتلقية لا تبقى بإزاء العمل الفني في استقلال منفصل»[42] وتكون اللغة هنا وسطاً للاندماج ووسطاً للفهم. وجادامير نفسه يولي اللغة الأهمية الخاصة، فهو يقول «الوجود الذي يمكن أن يكون مفهوماً هو اللغة»[43] ومن ذلك يتضح أن الأسس الجمالية لفلسفة جادامير تقوم على إيجاد علاقة جديدة بين الذات والفهم واللغة والحقيقة والمنهج وصولاً إلى بناء تصور تأويلي يتجسد من خلال التاريخ «فالتاريخ شيء نعانيه دائماً من الداخل بما هو كذلك»[44].

ويحاول ياوس أن يطور نظرية في التأويل الأدبي تستثمر مقولات جادامير في التاريخ والأفق والسؤال. ذلك أن التاريخ عند جادامير مرتبط بالفهم لا بالتفسير ومن هنا فهو غير معزول عن زمن الفهم وزمن الوعي. فهو يقول «ليس الأفق التاريخي الذي يرتسم عبر إعادة البناء؛ أي استحضار ظروف خلق الأثر، هو حقاً أفقاً قائماً بالفعل، إذ لابد أن يفهم ضمن نطاق الأفق الذي يحتوينا، نحن الذين نسأل ومن ينادينا صوت الماضي»[45]. والعملية التأويلية، بحسب نظرية ياوس، تؤسس هرمنيوطيقا «تفتح حواراً بين الحاضر والماضي، وتدخل التأويل الجدي في السلسلة التاريخية لتجسيد المعنى»[46] والعملية التأويلية لا تتم إلا من خلال توحيد النشاطات الثلاثة؛ الفهم والتفسير والتطبيق، وهذا التوحيد هدف جمالي يسعى ياوس إلى تكريسه في مقارباته.

وإذا كان جادامير يرى أن فن السؤال هو «فن الاستمرار في طرح الأسئلة، ولذلك فهو فن التفكير» فإن جمالية ياوس تعتبر العمل الأدبي

«حواراً أو لعبة أسئلة وأجوبة»[47] والفهم قد طرح في فلسفة جادامير «لا بمعنى اليقين»[48] وإنما هو الذي «يضع كل يقين موضع سؤال»[49] ولذلك أن عودة جادامير إلى هيدجر لتأصيل عملية الفهم لم تكن بحد ذاتها عودة مجردة بقدر ما هي قراءة تأصيلية للفهم وهكذا فإن طرح هيدجر المشهور «حول: كيف يفهم شيء يصل به جادامير إلى أساسه فيصبح كيف يفهم الفهم»[50] وهذا هو الانفتاح التأويلي عند جادامير وقد طرح المعنى على أنه خلاصة الفهم الذي هو سؤال عن الباطن، وأن السؤال كثير الدلالة مثلما الباطن كثير الدلالة أيضاً، وهيدجر يقوي هذه الصلة فيقول «السؤال الذي يبحث عن ماهية شيء يظل دائماً متعدد المعنى»[51] ويتضح من هذا أن الفهم هو أحد وسائل التلقي الأساسية.

وقد أوضح جادامير في كتابه الحقيقة والمنهج بأنه «لا يمكن استنزاف العمل الأدبي... بنوايا مؤلفه»[52] وعلى هذه الصيغة طرح الفهم في قراءة ياوس الذي هو عملية ماثلة في مفهوم الأفق. وقد طرحت نظرية ياوس مفهومي: الأفق والحوارية؛ وهما مفهومان متداخلان ومن خلالهما يفسر العمل الأدبي، وتفسير النص يتم على وفق «جدلية حوارية بين الموضوع والأفق، وبناء على هذه يقول جادامير بأن الحاضر لا ينطوي على الأفق الأصلي الذي انبثق عنه الماضي وإنما على أفق محور يضاف إليه أفق الحاضر ويتحاور معه... وكذلك الأمر بالنسبة للعمل الأدبي إذ لا يمكن الفصل بين النص والأثر الذي يحدثه أي بين النص وآليات العملية التأويلية التي تتحقق أثناء التلقي»[53]. والحوارية عند ياوس تتحقق على مستويات مختلفة يكون مركزها النص والتأويل.

إن جمالية التلقي هي نظرية ألمانية في نقد استجابة القارئ، تطورت بصورة منظمة في نهاية الستينات وبداية السبعينات في جامعة كونستانس[54]. وتأسست مبادئ هذه النظرية من خلال كتابات آيزر

وياوس، التي كانت تلح دوماً على أن العمل الأدبي لا يتحقق وجوده إلا من خلال عنصر فعال في العملية الأدبية وهو المتلقي، وقد أحدثت الكتابات المتأخرة لـ: آيزر وياوس تأثيراً كبيراً في اتجاه نقد استجابة القارئ، وفي النظرية الأدبية في بريطانيا والولايات المتحدة[55]. وقد ظهر لها فيما بعد أنصار ومؤيدون استطاعوا أن يطوروا منهجاً آخر على صلة بفرضيات اتجاه جمالية التلقي، وهو الاتجاه التأويلي في الولايات المتحدة؛ ستنالي فيش، ونورمان هولاند، وديفيد بليش وآخرون ويبدو أن فترة الستينات والسبعينات كانت المخاض الحقيقي للتحول الذي حدث في النظرية النقدية، فقد نشطت التوجهات لتحليل البنى السردية، التي أصبحت فيما بعد مجالاً تطبيقياً لاختبار مصداقية تلك الفرضيات فضلاً عن التحولات الفلسفية التي حدثت في تلك الفترة؛ فلسفة ميشيل فوكو في تحليل الخطابات والعمل فيما وراء النص، بوصف ذلك مرحلة بنيوية تفترض دوماً أن المؤثرات الجمالية هي صيغ مضمنة في النص وحده، وفي نسيجه اللساني تحديداً، وعلى هذا الأساس كانت نظرية الخطاب نظرية باتجاه تحديث الفرضيات الفلسفية التي تعد مدخلاً مركزياً في تحليل أنماط الأدب. ومن جهته كان جاك دريدا يسعى في العام 1966 في ندوة عقدت في جامعة جون هوبكنز حول موضوع (اللغات النقدية وعلوم الإنسان) إلى «تفكيك ميتافيزيقا الحضور التي تنعكس سواء في فكرة البنية نفسها، أو في القانونية المركزية الحاضرة في نظرية العلامة عند سوسور»[56] وليست فكرة البنية، عند دريدا، إلا «فكرة المركز أو نقطة الحضور»[57] ولم تكن القراءة التفكيكية سوى تعارض مع «المبدأ الذي يقول بأن في لغة النص يكمن الأساس الخاص بالنسق الذي يشتمل على عمل وظيفي كاف... وأن النص يمتلك نسقاً لغوياً أساسياً بالنسبة لبنيته الخاصة، التي تمتلك وحدة عضوية، أو نواة ذات مدلول قابل للشرح»[58]. ويبدو أن النصف الثاني من الستينات كان ينطوي على نوع بين طائفة من المفاهيم

والفرضيات، وكان النص Text بأجناسه المختلفة محور هذا النزاع، ولما كان ثمة تراث من التحليلات النصية لا تريد النزاعات الجديدة أن تتخلى عنه، فقد تضمن النزاع الجديد طريقة في أن يكون طرح الفرضيات الجديدة، التي تريد أن تدمج النص بأطراف واقعة في محيطه، طرحاً يبدأ من النص، في كتابته، وأشكال تلقيه؛ حتى يتم تجاوز الأزمة التي خلقتها التحليلات النصية المغلقة، أو المحايثة، أو الداخلية. وقد تنبه البنيويون أنفسهم إلى شيء من تلك الأزمة، فهذا جيرار جينيت يعتقد أنه بما أن الأدب «نتاج لغة، وبما أن البنيوية... منهج لساني بامتياز، فاللقاء الأكثر احتمالاً ينبغي أن يحدث بالتأكيد في ميدان المواد اللسانية: فالأصوات والأشكال والكلمات والجمل تؤلف الموضوع المشترك بين اللساني والفقيه اللغوي الذي يدرس النصوص إلى درجة أنه أمكن في البدايات الحماسية للحركة الشكلانية الروسية تحديد الأدب كلهجة بسيطة والنظر إلى دراسته كملحق بمبحث اللهجات العام»[59]، فالمنهج البنيوي يعنى بتماثلات في النص نفسه ويغض الطرف عن تماثلات مرجعية أخرى، فهذا المنهج يريد أن يعثر «في الشفرة على الرسالة التي تبرز من خلال تحليل بنى ماثلة، ولا تكون (الرسالة) مفروضة من الخارج بأحكام أيديولوجية مسبقة»[60]. لقد خلقت تلك التحليلات اعتقاداً باغتراب الإنسان عن النصوص التي صنعها هو، ومن هنا فقد هتف الطلاب، في ثورتهم المعروفة في العام 1968 التي أطاحت بحكومة ديجول، ضد البنيوية، ورفعوا شعار «فلتسقط البنيوية»[61].

وثمة تحول آخر في مجال الدراسات الروائية، قام به عدد من النقاد الذين انصب اهتمامهم على كيفية الصياغة الشخصية للمؤلف ضمن نظام البنى النصية، من حيث صياغة وجهة النظر في العمل الروائي تحديداً التي هي نظام الأفكار الذي يتم نقله بوساطة الضمائر المستعملة في الرواية، ويعني ذلك أن وجهة النظر هي طريقة سرد الحكاية سرداً فنياً موهماً

للقارئ بحقيقة ما يجري من أحداث، وعلى هذا الأساس كان تطور الرواية يتقدم باتجاه أسلوبية تحديث تقنية الراوي باستعمال طريقة تعدد الرواة في عمل روائي واحد، وطبقاً لذلك تعددت تفسيرات الرواة للحكاية من خلال طرح وجهة النظر الخاصة، ولقد كان **مفهوم وجهة النظر يشكل أهمية كبيرة في تطور الفن الروائي**، واعتقد الناقد الأمريكي بيرسي لوبوك: **أن سر الفن يكمن في التخطيط الفني لوجهة النظر**، وهذا إجراء أساس لخلق بلاغة إقناعية من داخل العمل نفسه، لأن وجهة النظر ربما تحمل، كما يرى تودوروف، خطاباً إيديولوجياً يتم عرضه من خلال البنية السردية للرواية، وعلى هذا الأساس فإن وجهة النظر تمثل خطاباً أساسياً داخل العمل الروائي، وقد أراد عدد من النقاد أن يظهروا كيفية بنائها بطريقة إقناعية لخلق نمط من الاستجابة لدى القارئ، فالقارئ يتقمص الشخصية ذات وجهة النظر، ويسعى إلى كشف الطابع المنطقي لبناء وجهة النظر تلك، وربما تتعارض كثير من اعتقاداته مع اعتقادات تلك الشخصية، ولكنه يبحث عن انسجام الشخصية مع طبيعتها، وهذا هو المنطق الذي يتحكم بالعلاقة بين القارئ العادي والعمل الروائي، وقد انشغل عدد من نقاد الأدب بالبحث عن معايير العلاقة التي تربط القارئ بالعمل الروائي، وأسهم ذلك في خلق جدل نقدي حول تلك العلاقة المفترضة والمثيرة للقارئ بالتركيب الفني لعناصر العمل الأدبي، على النحو الذي أظهره رومان إنجاردن حينما تحدث عن ما يسميه بالقيم الفنية والقيم الجمالية، وأوجد خصائص نوعية لكل صنف منهما، وصلة ذلك بالمتلقي.

وكان واين بوث في العام 1961 يبحث في مجمل الخصائص الشخصية للمؤلف الضمني الذي اقترحه في كتابه **بلاغة الرواية** rhetpric of fiction وهو أحد المفاهيم الأساسية التي أوحت لآيزر في صياغة مفهوم القارئ الضمني implied reader، بل إن هذا المفهوم ومفاهيم أخرى في كتاب بوث قد عملت على زحزحة كثير من الاعتقادات النقدية السائدة،

وعملت كذلك على تحويل مركزية الخطاب النقدي من مركزية نصية إلى مركزية تتعلق بالنص وبأفعال القراءة معاً، وبعمليات التأويل التي تضيف نصاً آخر تملأ به الفجوات التي هي جزء أساسي من بناء العمل الأدبي.

لقد وجد بوث أن «النصوص الروائية المتخيلة كلها توحي بـ: مؤلف ضمني يرتبط به القارئ في أثناء القراءة [وقال]: إن المؤلف الضمني لكل رواية هو شخص ما يجب أن أتفق، إلى حد كبير، مع معتقداته إذا ما كان علي أن أستمتع بعمله. والتمييز نفسه لابد أن يكون، طبعاً، بين ذاتي بوصفي قارئاً وبين الذات الأخرى التي تمضي لدفع الفاتورات وإصلاح الصنابير الناضحة، وتخفق في ممارسة السخاء والحكمة. ذلك فقط بوصفي قارئاً حيث صرت النفس التي يجب أن تتفق معتقداتها مع معتقدات المؤلفين»[62]. وقد أشار بوث في كتابه إلى «المشكلة المعقدة للرواة غير الجديرين بالثقة والرواة الثقاة، أو كما يسميهم، المؤلف الضمني [الذي يتكلم] على وفق معايير العمل [التي يسميها] معايير المؤلف الضمني»[63].

وكان كتاب رولان بارت **مقدمة في التحليل البنيوي للسرد**، الصادر في عام 1966 يعد البذرة الحيوية في هذا المجال[64]، وعلى الرغم من أن هذه الدراسات كانت تشدد على تحليل البنى، غير أنها أوضحت بصورة جلية البنى الضمنية المتجهة بصورة مباشرة إلى المتلقي، وكان ذلك حافزاً لوضع أسس نظرية قادرة على تأويل المعطيات الجمالية للعمل الأدبي من خلال منظور جديد يعيد الفعالية للمتلقي، بوصفه بنية من بنى النص نفسه، وإضافة إلى ذلك، فقد ظهرت «أعمال روملهارت 1975، وما ندر، وجونسن 1977، وستين وجلين 1979، وآخرون وهي تشدد على بنية القصة»[65] وثمة قصص أخرى «حللت ضمن منظور تركيبي»[66] وهنالك مقالان على قدر كبير من الأهمية ينسبان للغوي الاجتماعي

الأمريكي وليم لابوف «الأول مكتوب بالاشتراك مع جوسيا وولتسكي، ظهر في Helms في عام 1967 تحت عنوان: تحليل السرد، الحكاية الشفاهية في التجربة الشخصية. والثاني ظهر في هيئة الفصل التاسع من لسانيات لابوف في: Inner city وقد عنون بـ: التجربة التحويلية في التركيب السردي... وهما يرغبان في فحص سرود كثيرة، ليشرعا، ويرويا خصائص السرد اللسانية والشكلية ووظائفها »[67] إن الشيء المهم في هذه الدراسات هو أنها أظهرت أن البنية اللغوية لم تعد وحدها كافية لنقل المعنى الأدبي، وثمة فجوات في النص نفسه بحاجة إلى عملية تأويلية من الخارج، وعلى هذا الأساس كانت هنالك عودة منهجية إلى كل علم يسهم في إعادة ربط الدلالات البعيدة للنص التي تم إقصائها من النص كي لا يكون وثيقة حدثية، وإنما بناء تخييلياً خاصاً، وهنا لا يمكن إغفال النظرة الجديدة للغة التي أحدثتها محاضرات سوسور، الذي كان يعتقد أن اللغة ليست وسيطاً ناقلاً للمعنى فحسب، بل منتجة له أيضاً، ومسهمة في تجربته الإنشائية، ويعني ذلك أن مجالاً تأويلياً صار يظهر بوصفه حقيقة من حقائق النص التخيلي، وعلى هذا الأساس، صار فعل القراءة Act of Reading فعلاً دالاً أيضاً؛ لأنه يدمج تجربة القراءة بتجربة الإنشاء، ومن جهة أخرى لا يمكن إغفال التحولات التي تحدثت في البنيوية نفسها، تحولات رولان بات، وتودوروف، وجوليات كريستيفا، فـ: بارت يتحدث عن الطريقة التي يكون بها القراء معنى النصوص فيقول «إن هذه الأنا التي تتناول النص هي نفسها تمثل تعدداً لنصوص أخرى، أو شفرات لانهائية ومفقودة»[68]. إن بارت يعتبر هنا «القارئ أو **الأنا** التي تتناول النص، نصاً مركباً للنصوص الأخرى، ولم يكن استثنائياً اختياره هذه الأنا الفردية، إن أصول هذه النصوص التي تكون **الأنا** لم تكن قابلة للإدراك مباشرة أو ببساطة»[69].

ومن جهة أخرى كان موكاروفسكي أول من بحث عن قيمة جمالية

للمرجعيات من خلال النص، وهذا توجه شكلاني لفهم تأثيرات التاريخ في تطور بنى العمل الأدبي، فقد وجد موكاروفسكي أن القيمة الجمالية للعمل الأدبي هي قضية اجتماعية[70]، وتعني القيمة الجمالية عنده مجموعة القوانين المتحكمة في إنتاج وتطور الأدب، أي ما يعطيه طابعه الأدبي ويطور قوانين نوعه، ولذلك فإن موكاروفسكي كان يبحث في الإدراك الجمالي للأدب، لأنه على صلة بتكون المعيار الأدبي فوجد أن التغيرات التي تحصل للعمل الأدبي إنما هي تغيرات مرتبطة بالإدراك الجمالي[71]، وعليه فقد كان يعتقد أن تاريخ الفن إنما هو «تاريخ الانتفاضات ضد المعايير السائدة»[72] وقد أشار ياوس إلى أهمية أفكار موكاروفسكي ومدرسة براغ اللغوية، حيث وجد أن بنيوية براغ قد «تجاوزت بشكل حاسم وثوقية القول باللاتعايش بين التحليل البنيوي، والتحليل التاريخي، لقد انطلقت من مقدمات النظرية الشكلانية لإنشاء وتطوير جمالية بنيوية تفترض إمكانية التمكن من المؤلف الأدبي باستعمال مقومات الإدراك الجمالي، ثم بعد ذلك تصف الموضوع الجمالي المدرك بهذه الطريقة وصفاً زمنياً من جهة تحققاته الملموسة وتحققاته المحددة بالتلقي»[73] وإذا كانت مقترحات موكاروفسكي الخاصة بالإدراك الجمالي تعد إحدى الموطئات لظهور جمالية التلقي، فإن نهاية الستينات كان تشهد تحولاً للبنيوية يتزامن مع ظهور تلك النظرية، فتصور البنيويون أن الاهتمام بوضع معايير لأعراف القراءة يعد قضية جوهرية في أية قراءة، والحقيقة أن الاختلاف في الأصول المعرفية التي تغذي النظريتين (النبيوية وجمالية التلقي) هو الذي يفرض طبيعة الممارسة التي تطبقها إحدى النظريتين على تحليل العمل الأدبي. إن القراءة البنيوية تتجه مباشرة إلى النص لترى فيه تلك الافتراضات الأساسية التي توجه عمل البنيوية، في حين أن القراءة في جمالية التلقي تتجه مباشرة لإدماج فعل الفهم مع بنية العمل الأدبي نفسه، وترى أن تلك جدلية أساسية في أية قراءة، وهذا اختلاف جوهري

بين النظريتين ولذلك فقد كان التحول الأخير لـ **رولان بارت** يتركز في اعتقاده أن حصول التواصل الأدبي، وحصول الاستجابة لنص ما مرهونان بتحقق اللذة، فهو يرى أن الكتابة هي: علم متع اللغة »(74) وتحدث هذه اللذة من خلال ما يطلق عليه بـ الانقطاعات التي تحصل في جسد النص، ولذلك فإن القراءة عنده هي الكشف عن اللذة المتمركزة في ذلك الجسد، فكأن القارئ يلاحظ «خلسة لذة الآخر»(75) فالقارئ إذن عند بارت لا يدون لذته في فعل القراءة، وإنما يكشف عن تلك اللذة اللامرئية للمؤلف التي تتجلى في علاقته المثالية باللغة، ولذلك فإن لذة القارئ متحققة ضمناً من خلال جهده في إبراز لذة الآخر والكشف عن قوانين تحققها في مادة اللسان.

أما ميشيل ريفاتير فقد اعتقد أن علاقة القارئ بالنص لا تتحدد بالكشف عن النظام المصوغ بلا وعي من لدن المؤلف والمتحقق في مادة اللسان، وإنما صلته تتحدد بالبنية الأسلوبية للنص، ولذلك فقد انتقد بشدة قراءة رومان ياكوبسن وكلود ليفي شتراوس لقصيدة **القطط** لبودلير، فوجد أن «الملامح اللغوية التي يكتشفانها في القصيدة ربما لا يدركها حتى قارئ مطلع، كل ما فيها من نماذج نحوية وفونيمية هي عصارة منهجهما البنيوي، ولكن لا يمكن لجميع الملامح أن تكون جزءاً من البنية الشعرية لدى القارئ»(76). إن ريفاتير يعني بكشف صلة البنية الأسلوبية بالقارئ، لأن هذا القارئ «هو الهدف المختار بوعي من طرف المؤلف فالإجراء الأسلوبي مؤلف بطريقة لا يمكن معها للقارئ أن يمر بجانبه ولا أن يقرأه أيضاً دون أن يسوقه إلى ما هو جوهري»(77) ذلك أن النص الأدبي عند ريفاتير ينطوي على منبه «كامن»(78) فيه، أي في أسلوبه، وأن وظيفة الوحدة الأسلوبية... استيقاظ انتباه القارئ(79)، ولذلك فإن مفهوم القارئ النموذجي قائم على أساس أنه «أداة لإظهار منبهات نص ما »(80) وقد حدد ريفاتير عمل الأسلوبية فوجد أنها تدرس «داخل الملفوظ

اللساني، تلك العناصر المستخدمة لفرض طريقة تفكير المسنّ على مفكك السنّ بمعنى أنها تدرس فعل التواصل، لإنتاج خالص لسلسلة لفظية ولكن باعتباره حاملاً لبصمات شخصية المتكلم وملزماً لانتباه المرسل إليه»[81].

أما إمبرتو إيكو فقد وجد أن نظريات النص قد تحولت في السبعينات «إلى أساليب عملية، بحيث إن الإشكال الجديد صار يكمن في قراءة النصوص وليس في تكوينها، فالقراءة لم تعد تشير إلى مشكلات التفسير النقدي، أو إلى علم التأويل المتطور نسبياً، بل صارت تعنى بالقضية الأساسية للتعرف على استجابة القارئ كاحتمال داخل في الاستراتيجية النصية»[82] ولذلك فإن إمبرتو إيكو يعنى كثيراً بتحليل عمليات الكتابة ذاتها ليتعرف على طرائق الكتابة والقراءة معاً، ففي الوقت الذي «تصر فيه معظم الدراسات المتجهة إلى القارئ في النظرية الأدبية الأخيرة على محاولة تصوير جادة لنظرية في المعرفة بدلاً من نظرية في القراءة، فإن الاستثناء المطمئن للنفس يمكن أن نجده في كتاب إمبرتو إيكو: دور القارئ 1979، وهو الوحيد الذي يحوز على مضامين بلاغية، على الرغم من أن مجال اهتمامه الواضح هو علم الإشارات، الذي هو عنوان كبير يشير إلى تمييز عنصر استراتيجي في القراءة. إن اهتمام إمبرتو إيكو بطرائق الكتابة نفسها هو اهتمام بطرائق القراءة أيضاً، ويعتمد نجاح الكاتب على الحدس الاجتماعي الذي يقرأ من خلاله نصه الخاص ولذلك فهو يلعب دور القارئ حتى وهو يكتب ويعكس عادة المنظرين الذين يتوخون أن يصفوا كيف يخلق القراء نصوصهم الخاصة، وقد اكتشف إيكو طرائق عديدة في النصوص التي تخلق قراءها الخاصين»[83] وهو يرى أن «كل كاتب يعرف أن قطعة جيدة من الكتابة لابد أن تتوقع قراءتها»[84] وقد عرض إيكو «الحضور النصي لهذا التوقع ولهذه الدراية التي يجب أن يؤديها القارئ لبعض الأفعال من خلال

تحليل مغلق لقصة قصيرة لـ «الفونس آليه»[85] وهي قصة: A most Parisian incident.

إن النص يمثل عند إمبرتو إيكو «في حالة تجليه اللساني... سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه»[86] لأن النص، في نظره، يتضمن طائفة من الفجوات وربما كان ذلك الاعتقاد بسبب أفكار منظري جمالية التلقي الألمان الذين يشير إليهم إيكو، وعليه فهو يرى أن ذلك التفعيل يتم من خلال ملء تلك الفجوات، لأن «النص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ، فيتركها بيضاء [لأن] النص يمثل آلية كسول (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائد التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص)»[87].

وعلى الرغم من أن التحولات البنيوية أخذت تعنى بعملية القراءة (كما عند جوناثان كولر) إلا أنها كانت تتحدث عن القارئ بوصفه بنية نصية، أو أن النص ينطوي على بنى ذات صلة بالقارئ، كبنى الاستجابة أو البنى الأسلوبية - ريفاتير - المنطوية على منبه متجه نحو القارئ، أو أن القراءة هي مجمل تفسير نظام الشفرات اللسانية أو العلاماتية الذي يتضمنه النص ولذلك فإن النص، باعتقاد إيكو، يتوقع قارئه النموذجي القادر على الاشتراك في الترهين النصي بالشكل الذي خمنه الكاتب وفكر فيه، وإن كانت عملية الترهين هاته تتم على وفق هامش معين وكاف للاقتراب بما يريده الكاتب على وفق توفر شروط خاصة»[88].

وفي نهاية الستينات (1966-1967) كانت جوليا كريستيفا تطرح مفهوم التناص بوصفه إجراء لفتح النص على نصوص أخرى، وهو يعني «التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى»[89] وإن النص حين يدخل في علاقة تناص مع نصوص أخرى إنما يقوم بعملية تحويل؛ أي جعل

النص الآخر يدخل بوصفه بنية من بنى العمل نفسه، حيث لا يقتطع النص بمحمولاته وتأثيراته ووضعية شكله كلها، وإنما يكون الشكل ذا وظيفة تتركز في نمو العمل الجديد، وزيادة مقدرته على إحداث التأثير. إن هذه العملية ربما تكون غير واعية، تكشف عن الترسبات العميقة لأنماط الثقافة، إنها رغبة النص الجديد في تعضيد مسعاه لتوصيل المعنى وإحداث التأثير. ويعني ذلك أن التناص هو أحد الاعتقادات الجديدة للبنيوية للخروج من مأزق استبعاد التاريخ استبعاداً تاماً. إن هذه التعديلات تشير إلى قضيتين مهمتين:

الأولى: إن المعنى الذي اعتقدت البنيوية وجوده في المكونات الأساسية للعمل الأدبي بدأ يتمرد على هذا الاحتمال، فوجد البنيويون أنفسهم في دائرة واسعة من القراءات التي تنتج معاني كثيرة ومختلفة.

الثانية: إن البنيوية نفسها هي دليل أصيل على معقولية المقاربة التي تتبناها جمالية التلقي، ففي هذه المقاربة يصبح ناتج المعنى الذي تتمخض عنه قراءة رولان بارت لقصة بلزاك المسماة سيرازين هو معنى فهم بارت نفسه في المقام الأول، لأن هذه القصة في حالة قراءتها من لدن مجموعة من البنيويين، فإنها لا تشير إلى الثوابت نفسها التي كشفها بارت نفسه.

الهوامش

1) سوسيولوجيا الثقافة - د. الطاهر لبيب - دار ابن رشد - عمان - ط 3 - 1986 - ص 13.

2) المصدر نفسه - 13.

3) مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية - د. أنطوان خوري - دار التنوير - ط 1 - 1984 - ص 76.

4) المصدر نفسه - ص 76.

5) المصدر نفسه - ص 76.

6) المصدر نفسه - ص 74.

7) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية - وليم راي - ترجمة د. يوئيل عزيز يوسف - دار المأمون - ط 1 - 1987 بغداد ص 43.

8) المصدر نفسه - ص 46.

9) Iser W. (1980) "Interaction Between Text and Reader" in Keith Green and Jill Lebihan (1996) Critical Theory and Practice, New York, Routledge, P 210.

10) عملية القراءة: مقترب ظاهراتي - آيزر في كتاب: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية - تحرير: جين ب. تومبكز - ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم - المجلس الأعلى للثقافة - ط 1 - 1999 - مصر - ص 120.

11) الأدب في القارئ: الأسلوبية العاطفية - ستانلي إي. فيش - في كتاب: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية - تحرير: جين ب. تومبكز - ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم - المجلس الأعلى للثقافة - ط 1 - 1999 - مصر - ص 145.

12) فن جزئي وتأويل مطلق - آيزر - ترجمة د. مهند يونس - مجلة الثقافة الأجنبية - ع 3 - 1992.

13) عملية القراءة: مقترب ظاهراتي - آيزر - مصدر سابق - ص 133، 123.

14) مقدمة في النظرية الأدبية - تيري إيغلتن - ترجمة إبراهيم جاسم العالي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1992 ص 67.

15) المصدر نفسه - ص 66.

16) القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال - د. نبيلة إبراهيم - مجلة فصول - ع 1 - 1984.

17) فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي - آيزر - ترجمة أحمد المديني - مجلة آفاق المغربية - ع 6 - 1987.

18) نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية - روبرت سي هولب - ترجمة رعد عبدالجليل - دار الحوار - ط 1 - 1992 - دمشق - ص 102.

19) المصدر نفسه - ص 102.

20) القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال - د. نبيلة إبراهيم - مجلة فصول - ع 1 - 1984.

21) فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي - آيزر - ترجمة أحمد المديني - مجلة آفاق المغربية - ع 6 - 1987.

22) نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية - روبرت سي هولب - ترجمة رعد عبدالجليل - دار الحوار - ط 1 - 1922 - دمشق - ص 101.

23) المصدر نفسه - ص 101.

24) دراسات في الفلسفة المعاصرة - د. زكريا إبراهيم - ج 1 - ص 327.

25) المصدر نفسه - ص 327.

26) مقدمة في النظرية الأدبية - تيري إيغلتن - ترجمة إبراهيم جاسم العالي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1992 - ص 84.

27) المصدر نفسه - ص 84.

28) عملية القراءة: مقترب ظاهراتي - آيزر - مصدر سابق - ص 128، 129.

29) موسوعة علم النفس - إعداد د. أسعد رزق - بيروت - 1977 - ص 98.

30) معجم مصطلحات الأدب - مجدي وهبة - ص 191.

31) مقدمة في النظرية الأدبية - تيري إيغلتن - ترجمة إبراهيم جاسم العالي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1992 - ص 68.

32) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية - وليم راي - ترجمة د. يوئيل عزيز يوسف - دار المأمون - ط 1 - 1987 بغداد ص 47.

33) المصدر نفسه - ص 47.

34) نظريات علم النفس - د. كمال بكداش - ط 1 - 1986 - بيروت - ص 94.

35) المصدر نفسه - ص 94.

36) Jauss, H. R. (1982) Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics,

from: Keith Green and Jill Lebihan (1996) Critical Theory and Practice, New York, Routledge, P 222.

37) Idid. p. 211.

38) المصدر نفسه – ص 75.

39) المصدر نفسه – ص 75.

40) المصدر نفسه – ص 80-81.

41) المصدر نفسه – ص 81.

42) المصدر نفسه – ص 85.

43) استراتيجية التسمية، في نظام الأنظمة المعرفية – مطاع صفدي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط 1 – 1986 – ص 228.

44) المصدر نفسه – ص 228.

45) جمالية التلقي والتواصل الأدبي – ياوس – ترجمة د. سعيد علوش – مجلة الفكر العربي المعاصر – ع 38 – 1986.

46) استراتيجية التسمية، في نظام الأنظمة المعرفية – مطاع صفدي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط 1 – 1986 – ص 229.

47) جمالية التلقي والتواصل الأدبي – ياوس – ترجمة د. سعيد علوش – مجلة الفكر العربي المعاصر – ع 38 – 1986.

48) استراتيجية التسمية، في نظام الأنظمة المعرفية – مطاع صفدي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط 1 – 1986 – ص 224.

49) المصدر نفسه – ص 224.

50) المصدر نفسه – ص 226.

51) في الفلسفة والشعر – مارتن هيدجر – ترجمة د. عثمان أمين – ط 1 – 1963 – القاهرة – ص 41.

52) مقدمة في النظرية الأدبية – تيري إيغلتن – ترجمة إبراهيم جاسم العالي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – 1992 – ص 78.

53) إشكالية المنهج – د. صبري حافظ – مجلة آفاق عربية – ع 1 – 1986.

54) المصدر نفسه.

55) Katie Wales, Adictionary of stylistics, P 391.

56) Ibid. p. 391.

57) نظرية اللغة الأدبية - خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس - ترجمة د. حامد أبو حامد - مكتبة غريب - مصر - ص 151.

58) المصدر نفسه - ص 151.

59) المصدر نفسه - ص 147.

60) البنيوية والنقد الأدبي - جيرار جينيت - في كتاب: البنيوية والنقد الأدبي - تحرير وترجمة محمد لقاح - أفريقيا الشرق - المغرب - ط 1 - 1991 - ص 15.

61) المصدر نفسه - ص 16.

62) ينظر: آفاق العصر - د. جابر عصفور - دار المدى للثقافة والنشر - دمشق - ط 1 - 1997 - ص 224.

63) James E. Seitz, Arhetoric of Reading, from: Rebirth of Rhetoric, Edited by P 141. Richard Andrews (1992) New York, Routledge.

64) Roger Fowler (1995) Adictionary of Modern Critical Terms, New York, Routledge, P 176-177.

65) Richard Andrews, Narrative, argument and rhetoric, from: Rebirth of Rhetoric, Edition by Richard (1992) New York, Routledge, - P 116.

66) Ibid. P 116.

67) Ibid. P 116.

68) Ibid. P 116.

69) Keith Green and Jill Lebihan (1996) Critical Theory and Practice. New York, Routledge, P 184.

70) Ibid. P 116.

71) ينظر التلقي الأدبي - الروديش - ترجمة: د. محمد برادة - مجلة: دراسات سيميائية أدبية لسانية - ع 6 - 1992.

72) المصدر نفسه - ص 19.

73) المصدر نفسه - ص 19.

74) من أجل جمالية للتلقي - ياوس - نقلاً عن مجلة: دراسات سيميائية أدبية لسانية (المقدمة) - ع 6 - 1992.

75) لذة النص - رولان بارت - ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان - دار توبقال - المغرب - ط 1 - 1988 - ص 15.

76) المصدر نفسه - ص 25.

77) نقد استجابة القارئ، نقاده ونظرياته - رامان سلدن - ترجمة: سعيد الغانمي - مجلة آفاق عربية - ع 8/ 1993.

78) معايير تحليل الأسلوب، ميشيل ريفاتير، ترجمة د. حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، المغرب - ط 1 - 1993 - ص 35.

79) المصدر نفسه - ص 36.

80) المصدر نفسه - ص 36.

81) المصدر نفسه - ص 36.

82) المصدر نفسه - ص 36.

83) نظرية العلامات ودور القارئ - إمبرتو إيكو - مجلة الأديب المعاصر - ع 46 - 1994.

84) James E. Seitz, Arthetoric of reading, from: Rebirth of Rhetoric, Edited by RichardAndrews (1992) P 143.

85) Ibid. p. 143.

86) Ibid. p 143.

87) القارئ في الحكاية - إمبرتو إيكو - ترجمة - أنطوان أبو زيد - المركز الثقافي العربي - ط 1 - 1986 - بيروت - ص 61.

88) المصدر نفسه - ص 63.

89) نظريات العلامات ودور القارئ - إمبرتو إيكو - ترجمة: د. عبدالستار جواد - مجلة الأديب المعاصر - ع 46، 1994.

90) مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد - مارك انجينو - ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد - ترجمة أحمد المديني - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط 1 - 1987 - ص 103.

* * *

تهدف هذه الدراسة إلى معرفة نظام الاتصال الفكري عند الأدباء الأكاديميين في المملكة العربية السعودية، وذلك بتحليل سمات الاستشهادات المرجعية في أعمالهم المنشورة بالمجلات الأكاديمية التي تصدر عن الجامعات السعودية، ولاسيما محاولة الكشف عما إذا كان هناك فروق فينظم الاتصال الفكري لديهم مقارنة برصفائهم الأدباء المنشورة أعمالهم الأدبية والنقدية في مجالات الأندية الأدبية بالمملكة العربية السعودية.

ويعلل مؤلف الكتاب الدكتور فهد مسفر الدوسري سبب اختياره شريحة الأدباء الأكاديميين في المملكة كمادة للدراسة، «وقد اختيرت هذه المجموعة لكونها تمثل شريحة مهمة، ولأنها تعمل في أطر أكاديمية معينة على مستويات الكتابة والنشر العلمي»... ومن أجل المقارنة بين الأدب المنشور في المجلات الأكاديمية ومجلات الأندية الأدبية الثقافية بالمملكة مما اعتمد الدكتور الدوسري على مجموعة فروض بغية بيان فروق ذات دلالة إحصائية في سمات الاستشهادات المرجعية المرتبطة بنظام الاتصال الأكاديمي ومجلات الأندية الأدبية في المملكة. ومن هذه الفروض:

- ما معدل التشتت الموضوعي في أدب الأكاديميين السعوديين؟.
- ما معدل عدد الموضوعات التي تشكل منهم أدبهم؟.
- ما معدل معطيات الإنتاج الفكري العربي السعودي في أدبهم؟.
- ما معدل استخدام الدوريات العلمية في أدبهم؟.

وبغض النظر عن تعدد طرق الاتصال بين العلماء والباحثين من

مباشرة وغير مباشرة إلا أن أهم ملامح الاتصال العلمي بين العلماء والباحثين من مباشرة وغير مباشرة إلا أن أهم ملامح الاتصال العلمي بين العلماء والكتاب، ظاهرة لجوء الباحثين والعلماء إلى تدوين نتائج مجهوداتهم المضنية والمبنية على الأخذ والعطاء، وعطاء الباحث هذا لا يتوقف على تعزيز بحثه، وإنما أيضاً في قائمة الحواشي والاستشهادات المرجعية التي استند عليها عند الكتابة.

ويؤكد المؤلف على أهمية الاستشهادات المرجعية لدرجة لفتت اهتمام الباحثين والمهتمين بدراسة ظواهر الاتصال عند العلماء والكتاب، وبصفة خاصة علماء المكتبات والمعلومات الذين وجدوا في بياناتها مادة قابلة للدراسة والتحليل الكمي، والخروج بنتائج حول طبيعة أنماط الاتصالات العلمية بين فئة من العلماء في إطار تخصصاتهم العلمية، أو بينهم وبين من هم في التخصصات والميادين العلمية الأخرى، وذلك من خلال دراسة الخصائص البيانية للإنتاج الفكري المستخدم من قبل الكتاب، أو الباحثين في الميادين العلمية، والأدبية، والاستفادة النظرية والعلمية منها في عمليات تطوير وتقويم مقتنيات المكتبات ومراكز المعلومات.

أما الأسباب التي تكمن وراء اقتصار المؤلف مناقشة أدب البحث السعودي كتوطئة للدراسة، تعود إلى المملكة العربية السعودية، كونها تتصدر الدول العربية في ميدان الدراسات الببليومترية التي تهدف إلى الكشف عن أوعية المعلومات النشطة في الاستخدام أو الإنتاجية، كما أن ظاهرة «تفاقم مشكلات الاختيار والتزويد في تلك المكتبات» تعود إلى استقطاب مقالات الدوريات العلمية الجزء الأكثر من ميزاتها... وأن النتائج التي أسفرت عنها الدراسات الببليومترية التي تناولت موضوع الكشف عن معطيات استخدام الدوريات العلمية فهي كثيرة ومنها:

- إن اعتماد الباحثين على الدوريات العلمية في العلوم البحتة والتطبيقية يفوق اعتماد الباحثين على إطار العلوم الاجتماعية والإنسانية.

- هناك اختلافات ذات دلالة إحصائية بين الباحثين السلوكيين والتقليديين في العلوم السياسية (على مستوى التخصص الواحد).. فقد ثبت أن معدل الاستشهاد بالدوريات العلمية 38,8 إلى 8,7 لكل من السلوكيين والتقليديين على التوالي.

وعلى صعيد الدراسات العربية، توصل الباحث محمد عباس بن حسن هاشم (1998) بدراسة البحث في علم الأحياء: لأعضاء هيئة التدريس في جامعتي الملك عبدالعزيز بجدة، وأم القرى بمكة المكرمة، إن الاستشهاد بالدوريات يفوق الاستشهاد بأوعية المعلومات الأخرى، ولعل مؤلف الكتاب يورد لنا أهم الأسباب والعوامل التي تقف وراء ضعف مؤسسات النشر المحلية، التي تعد هذه المؤسسات من أهم المصادر المحلية لإمداد الباحثين بالمعلومات العلمية الضرورية للقيام بالبحوث العلمية، ومن جملتها: - كون الدول النامية مستهلكة، وغياب الخدمات التوثيقية والببليوجرافية الضرورية، وفقدان التعاون الأكاديمي بين مختلف مؤسسات البحث، ويضيف الباحث الدوسري، أن هذه الملاحظة تسري على الدول العربية، بسبب شح الدراسات العلمية المنشورة باللغة العربية أو إلى عدم أصالتها وجودتها، وبالتالي تعد ظاهرة دولية يمكن ملاحظتها في كثير من البلدان النامية ومنها البلاد العربية والإسلامية، أما النتائج التي توصل إليها الباحث الدكتور الدوسري من خلال دراسته التي تميزت بتوفر الدقة في اختيار الأعمال الأدبية المنشورة في مجلة جامعة الملك سعود: الآداب ما بين 1970-1997م وبهدف المقارنة والتحليل الإحصائي، استمدت هذه الدراسة الجزء الآخر من البيانات من دراسة غير منشورة سبق للباحث القيام بها بعنوان:/ الاتصال الفكري في كتابات الأدباء السعوديين المنشورة أعمالهم في المجلات الأدبية التي تصدر عن الأندية الأدبية في المملكة، ولاسيما من تحديد حجم المجتمع ومن ثم حجم العينة العشوائية التي سحبت ودرست، مما بلغ حجم العينة التي درست في مجلات الأندية

الأدبية أربعاً وأربعين مقالة، بينما بلغ حجم العينة التي درست في مجلة جامعة الملك سعود / الآداب: إحدى وثلاثين مقالة أدبية.. حيث كانت النتائج وفق محورين: الوصفية، أي المتعلق بنظام الاتصال الفكري عند الأدباء الأكاديميين العرب المنشورة أعمالهم الأدبية على هيئة مقالات في مجلة جامعة الملك سعود: الآداب، مما أظهرت الدراسة، أن الأدب كتخصص له علاقات موضوعية بتخصصات علمية أخرى معينة، فهناك ثمانية عشر موضوعاً في إطار تخصصهم: الأدب.. حيث بلغ معدل التشتت الموضوعي في أدبهم (4787٪)، أما درجة الانحراف المعياري (0,239)، وكما أظهر بعض الأدباء الأكاديميين الميل للإسناد الذاتي في إطار تخصصهم، فقد بلغت النسبة المئوية العامة/ 0,642٪/ وهذا يدل على أن الاتصال الفكري يعد كبيراً بين الأدباء.. وأظهر التحليل الجغرافي للاستشهادات المرجعية في كتابات الأدباء الأكاديميين إلى الاعتماد على الإنتاج الفكري العربي السعودي في أدبهم بمعدل وصل إلى/ 0,1180٪/، وحجم الاتصال الفكري بين أدباء العرب بنسبة/ 0,8690٪/ مقابل/ 0,1140٪/ لأنشطة الاتصال الفكري مع الأدباء والكتاب الأجانب.. وكما أن إسهامات الدول الأجنبية في الإنتاج الفكري في كتابات الأدباء محدودة..، أما نسبة الاعتماد على مقالات الدوريات العلمية والثقافية/ 0,1137/ أي تعد مصدراً للمعلومات وتأتي في الدرجة الثانية.

وفي حين خصص المحور الثاني لعرض النتائج التحليلية بما فيها الاختبارات الإحصائية التي بموجبها تم قبول أو رفض فرضيات البحث.. وأشارت النتائج إلى وجود فروق مهمة في العلاقات الموضوعية المتمثلة في نسب التشتت الموضوعي وعدد الموضوعات التي تشكل منها كتابات الأدباء.

وحول استخدام الدوريات العلمية في الأدب: مقارنة، تفيد النتائج

إلى أهمية مقالات الدوريات العلمية كمصدر للمعلومات في الأعمال الأدبية والنقدية المنشورة في كل من مجلة جامعة الملك سعود: الآداب ومجلات الأندية الأدبية والثقافية.. ويبلغ معدل الاعتماد على مقالات الدوريات العلمية عند الأدباء الأكاديميين/ 0,1137/ مقابل/ 0,2575/ عند رصفائهم. وتفيد نتائج البيانات بعد أن أخضعت للاختبارات الإحصائية في أربع فرضيات للكشف عما إذا كان هناك فروق ذات دلالة إحصائية في نظم الاتصال الفكري عند الأدباء الأكاديميين مقارنة برصفائهم الأدباء المنشورة أعمالهم الأدبية والنقدية على هيئة مقالات بمجلات الأندية الأدبية والثقافية بالمملكة، بأن هناك فروق ذات دلالة إحصائية بينهما، فيما يتعلق بالتشتت الموضوعي في أدبهم، وعدد الموضوعات المستشهد بها في أدبهم، واستخدام الدوريات العلمية في أدبهم، وفي حين اتضح من جانب آخر عدم وجود فرق ذو دلالة إحصائية في معدل معطيات إسهام الإنتاج الفكري العربي السعودي في أدبهم، مما تم رفض الفرض الصفري الثالث، وقبول الفروض الأول والثاني والرابع بهذه الدراسة.

وخرج المؤلف بدراسته هذه، بعدة توصيات:

- الاتصال الفكري بين الأدباء السعوديين نشط، ونسبة إسهام مصادر النشر المحلية في كتابات الأدباء 0,194 بالمئة.. مما توحي إلى تقدم أنشطة النشر والأجهزة الببليوجرافية المرتبطة بها من مكتبات ومراكز معلومات.

وأشار المؤلف إلى جملة من العوامل التي ترفع من نسب هذا الإسهام مثل/ الارتقاء بوسائل الضبط الببليوجرافي.

- الاتصال الفكري بين الأدباء السعوديين وزملائهم العرب فعال في ميدان الأدب.. وأشار الباحث الدوسري إلى وجود بعض دول عربية، حيث

تساهم بشكل محدود، وتعود - رأي المؤلف - إلى تأخر دور النشر فيها من جهة، وإلى القصور في وسائل الضبط الببليوجرافي الضرورية للتعريف بإنتاجها الفكري.

وأظهرت الدراسة من الناحية المنهجية، إن قياس سمات الاستشهادات المرجعية على المستوى التقليدي التي تتسم بها معظم الدراسات الببليومترية العربية والمستوى الثاني من الإحصائي حسب كل مقالة على حدة، حيث أعطى بعداً أدق حول نظم الاتصال الفكري لدى الأدباء.

ويتمنى مؤلف الكتاب أن يتبنى الباحثون الببليومتريون العرب النموذج الذي أعدت بموجبه هذه الدراسة، وذلك في دراسات تحليلية أخرى لا تقف عند الوصف الذي تتميز به الدراسات العربية في ميدان تحليل الاستشهادات المرجعية في الوقت الحاضر.

وأخيراً.. إن هذا الكتاب - نظام الاتصال الفكري عند الأدباء الأكاديميين في المملكة العربية السعودية - أغنى المكتبة العربية لكونه أول دراسة عربية لإلقاء الضوء على نظم الاتصال الفكري لدى مجموعة من الأدباء الأكاديميين بالمملكة. ولاسيما محاولة الكشف عما إذا كان هناك فروق في نظم الاتصال الفكري لديهم مقارنة برصفائهم الأدباء المنشورة أعمالهم الأدبية والنقدية في مجلات الأندية الأدبية بالمملكة.

وبذلك تعد هذه الدراسة مرجع لكل باحث وطالب.. وعلى أمل أن يتحفنا مؤلف هذا الكتاب بدرسات أخرى.

هامش

*) اسم الكتاب: «نظام الاتصال الفكري عند الأدباء الأكاديميين في المملكة العربية السعودية» - دراسة ببليومترية مقارنة - تأليف: الدكتور فهد مسفر الدوسري. دار النشر: مكتبة الملك فهد الوطنية. سنة/ 1999م/ الرياض - السلسلة الأولى (27). عدد الصفحات: 112 ص، 17×24 سم. قراءة: عبدالحميد غزي بن حسن.

* * *



على الرغم من أن المشروع المُعلن لمجلة (شعر) 1957-1970، لم يتجاوز، في حينه، الدعوة لترسيخ كتابة شعرية جديدة، إلا أنّها لم تستبعد من تطلعاتها الدعوة لنقد أدبي طليعي. والمتتبّع لما نُشر في أعداد المجلة من مقالات يجد الكثير فيها مما كان له تأثيره في مسيرة النقد الأدبي الحديث.

ولعلّ هذا ما تنبّه إليه يوسف الخال في تقديمه لمجموعات المقالات: «الشعر في معركة الوجود» التي أصدرتها المجلة (1960) عندما قال بكلمات صريحة واضحة محددة: «إننا في نهضتنا الشعرية الراهنة بحاجة إلى أن توافقها نهضة في النقد. من هنا كان اهتمامنا، في مجلة «شعر» بتعزيز مقام النقد الطليعي، المتفتّح على أصول النقد الحديث، ومفاهيمه، في عالم اليوم. والمقالات المجموعة في هذا الكتاب، محاولات أولى تشكل نواةً صالحة لنهضة نقدية نحن - إليها - في أمسّ الحاجة»[1].

والصحيح أن المشروع النقدي العربي كان قد خطا خطوات كبيرة في الابتعاد عن الموروث البلاغي منذ شرعت مدرسة الديوان، وعلى رأسها عبدالرحمن شكري والعقاد والمازني، بالإفادة من النقد الرومانسي. وصاحب ذلك ظهور كل من طه حسين الذي أفاد من سانت بيف Beuve وهيبوليت تين Tain وجوزيف لانسون، وميخائيل نعيمة مؤلف كتاب «الغربال» الذي أفاد فيه - هو الآخر - من النقد الغربي، وجاء محمد مندور، ورئيف خوري، وحسين مروّة، وآخرون، فعززوا في التربة الأدبية العربية وغرسوا بذور النقد الأيديولوجي.

ولهذا فإن مشروع مجلة شعر - كما سيتضح لنا في هذا البحث -

خطوة في الاتجاه الآخر. وهو الانفتاح على النقد الأنجلو-أمريكي الذي طغى عطاؤه وانتشر فيما بين الحربين العالميتين. ويعد يوسف الخال مؤسس المجلة، أحد النقاد المؤثرين في النقد العربي الحديث إلى جانب توفيق الصايغ وجبرا إبراهيم جبرا وخالدة سعيد وأنسي الحاج وآخرين.

وليوسف الخال مجموعة مقالات من الشعر نشرت جميعها في المجلة، ثم جمعت بعد نشرها في كتاب صدر ببيروت (1978) بعنوان «الحداثة في الشعر»، وهو وإن كان يتحدث عن الحداثة في بعض هاتيك المقالات إلا أنه ليس موقوفاً على هذا الشأن. فقد تطرق فيها إلى القضايا الجوهرية الأساسية التي تتصل بالشعر من حيث طبيعته، وغاياته، ونقده. ويستطيع الناظر، فيما يقوله الخال عن هذه القضايا، إدراك الصلة بين نظرته إلى الشعر ونقده، وأنظار الكثيرين من أتباع «النقد الجديد» New Criticism، فضلاً عن الصلة التي لا تخفى بين فهمه لبناء القصيدة، وفهم الكبار من الرومانسيين الذين عاشوا في القرن التاسع عشر.

فمفهومه للشعر يحدده قوله: «إن الشعر فن»، ومعنى قولنا «فن» أنه تعبير جميل عن الذات في لحظة الرؤيا، ولحظة الكشف. وهو فن يخاطب العقل، ولكنه لا يمتثل لقوانينه، وقواعده. ومهمته التلقائية هي النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المشوشة، المبهمة، ليكشف بالحدس، والرؤيا، أسرار الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والمعنى، متوسلاً إلى ذلك باللغة[2]. فلسنا بحاجة إلى كبير تأمل للوقوف على محتوى نظرته في الشعر، وقربها من النظر الشكلي، فالشعر تعبير، ومعرفة حدسية، غايتها الكشف عمّا في الكون من انتظام وانسجام وتناسق.

وهذه فكرة مغروسة أساساً في بنية الخطاب النقدي الجمالي كرّرها الرومانسيون، وكرّرها سانتيانا، وكروتشة في «فلسفة الفن». وبما أن الشعر حدس، وتعبير، فإن الغاية فيه لا تتجاوز الجمال في الأرض. كالموسيقى هو، وكالنحت والعمارة، والرسم. لا هم له إلا أن يبهج النفس،

ويزيد في غناها الإنساني، هدفه الأول أن يعيد خلق الأشياء من خلال تجربة الشاعر الشخصية فتصل إلى الآخرين عن طريق العاطفة والبصيرة[3] واستخدامه لكلمات مثل: عاطفة، بصيرة، وتجربة في وصف العملية الشعرية، وتحديد طبيعة الفن الشعري، دعاه إلى الانتباه لشيء آخر، وهو فرادة هذه التجربة التي تتطلب أن يتحرر الشاعر من كل أثر سلبي للقيود التي تكتنف الحياة. لذا ينبغي، في رأيه، أن يتم «التعبير» عن «تجارب الشاعر» بحرية لا تحدها إلا قواعد الشعر نفسه، وما تفرضه من الانتظام، والانسجام، والتناسق، واستخدام الحرية - في رأيه - أصعب من استخدام القيود[4].

فقواعد النحو، أو قواعد العروض، تؤثر في درجة إحساس الشاعر بحريته، وهي ضرورة لا مناص من الالتزام بها في رأيه. فكيف تجتمع حرية التعبير، والامتثال لقيود اللغة، والنحو، والعروض، والبلاغة، والأساليب؟ يجيب الخال عن هذه الأسئلة بالقول: «للشاعر ملء الحرية في إيجاد نحوه الخاص، وإيقاعه الخاص، في حين أن الشاعر القديم كان يصرّ على نوع معين من الوزن، لا يكون الشعر شعراً إلا به»، أي أن المفهوم الحديث لحرية الشعر بُني على إطلاق يد الشاعر من القيود المفروضة عليه[5]، فله أن يخترع قاعدته النحوية، وأن يخترع وزنه، وأن يشتق من الأساليب ما يناسب تجربته الخاصة.

أي أن الخال، بهذه الكلمات، يضع اللبنة الأولى في صرح الثورة الشعرية الحديثة، إلى جانب لبنة أخرى تتمثل في الاعتراض على المهمات التقليدية للقصيدة. فلم يعد الشعر في زماننا هذا شعراً للذم، أو المديح، أو الرثاء، أو الغزل، أو الفخر، أو الوعظ أو الحكمة، أو الطرب، ولكن مهمته أضحت - كأرقى فن إنساني - الكشف عن أسرار الحياة، وإظهار الانسجام بين ما في الوجود من تناقض. وصارت مهمته أيضاً النفاذ إلى ما وراء واقع الحياة لرؤية ملامح الأمل والخلاص[6].

هكذا إذاً، يغدو الشعر وسيلة خلاص في عالمنا، مذكراً بنبوءة ماثيو آرنولد عن الشعر الأوروبي التي لم تتحقق، فهل كان يتوقع للشعر أن يكون بديلاً للمعتقدات مثلما توقع آرنولد Arnold أم أنه كان يرى فيه فلسفة أخلاقية، أو ذرائعية، أو بحثاً عن الحقيقة، أو ضرباً من اليقين الممكن، مثلما هو الحال عند أرسطو؟ يقول الخال: «ليست القصيدة ضرباً من المعرفة اليقينية، وإنما هي ضرب من الإنتاج الفني، تسهم فيه المخيلة الخلاّقة، واللغة الحية، أي أنه المخيلة الخلاقة لا تعمل إلا بواسطة اللغة[7].

مرّة أخرى يُذكرنا بكولردج Coleridge أحد روّاد النقد والشعر الرومانسي، وأحد المتكلمين عن الخيال الخلاّق كلاماً تأثر فيه بالفيلسوف الألماني شيلنغ. فالقصيدة عند الخال، كما هي عنده مهمتها هي أن تعزز مكانتها، وفرادتها، باعتبارها جهداً إنسانياً، ضرورياً في الكون.

وبما أن القصيدة نتاج المخيلة الخلاّقة التي لا تعمل بغير اللغة، فقد وجب على يوسف الخال أن يُفلسف موقف الشاعر الحديث من اللغة. لذا نراه يُؤكد مراراً، بلغة تقرّب بنا من لغة برسي شيللي Shelley، «على أن الشعر لغة» وهو - أي الشعر - هو الذي يجدد حياة اللغة. ولولاه لتوقفت عن النمو، والبقاء، فهي تحيا به، ويحيا هو بها[8]. وهذا يذكرنا بالمجازات الحيوية التي نبّه عليها شيللي مؤكداً أنها «تكسب اللغة حياة جديدة».

وعلاقة الشاعر باللغة تختلف عند الخال عن علاقة الناثر، فالكلمة عند الشاعر رمز أكثر منها معنى. ولذلك كان الشعر إحياء للغة، لأنه يحمل الألفاظ من المعاني أكثر مما تحمل في الأذهان، ويزاوج بينها وبين شقيقاتها طلباً للتوتر والانسجام والإيقاع، وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى العنف، فيفجّر الكلمة لمفاجأة القارئ، وإيقاظ إدراكه، وشعوره، وحمله

إلى عالم غريب، عالم سحري طالما حلُم به من دون أن يلقاه، أو يتعرف إليه. عالم غير محدد لأنه عامر بالأمل والشوق إلى حلاوة الحب[9].

لذا فإن الشعر الذي يراد له التحديث لابد وأن ينطلق من تحرير اللغة، ونبذ القواعد الجامدة، والتسليم بمبدأ التطور، وأنها تتغير مع الزمن، ليس على ألسنة المتكلمين بها وإنما بأقلام الكاتبين أيضاً، ولا ينبغي للأدب شعره ونثره أن يتجاهل هذه الحقيقة.

ولابد إذن أن يكتبا بلغة حية تُماثل اللغة التي يتكلم بها الناس ويقرؤون ويكتبون. ويؤكد الخال أن اللغة بالنسبة للأديب هي كل شيء. فإذا لم يشعر بحيوية تلك اللغة، وتجاوبها مع نبض شعوره، فإنه سيخفق حتماً في الوصول بها إلى أعماق القارئ[10].

لذا نرى يوسف الخال يُبدي إعجابه الشديد بدعوة النويهي في كتابه «قضية الشعر الجديد» إلى تفعيل اللغة، والاقتراب بالشعر من لغة الكلام اليومي[11]. وذلك أن الخال يؤمن بأن حيوية الشعر من حيوية اللغة التي هي أداة التعبير. فهي من الشعر أداة الشكل، وأداة المضمون، وهما معاً لا انفصال بينهما في عملية الخلق ولا تغليب لأحدهما على الآخر[12]. لأن القصيدة في نظره بناءٌ حجارته الألفاظ. وهذه الألفاظ تُومئ إلى ما وراء المعاني. وهي تتركّب في البناء الشعري بطرائق مغايرة لتركيبها في البناء النثري. وهي في الشعر لا تخلو من تعقيد، وتكثيف، ولا تؤدي معناها مباشرة، ولذلك كانت العبارات في القصيدة تتجنب تقرير الحقائق المجردة في الأذهان[13].

وهذا يُقارب قول النقاد الجدد بالفوارق التي تميز لغة العلم عن لغة الشعر. فاللغة في الشعر لا يمكن أداء معناها إلا بها، ولا يمكن شرحها أو تفسيرها بلغة أخرى، أو نقلها من الأصل إلى لغة ثانية دون أن تفقد ما يميّزها من سِحر، وألق، مصدرهما الأداء الأسلوبي الذي يُعرف به الشعر،

ويمتاز عن الأداء النثري. فالأسلوب عند يوسف الخال، نظام قائم على بعض الأسس التي يخضع لها المبنى الشعري، فتفرّق بينه وبين سائر أنواع الكلام، مع التأكيد على أن الأسلوب قواعد يصطنعها الشاعر لتحتضن القصيدة وتعزلها مؤقتاً عن الحياة، لتتيح له أن يبعث فيها حياة خاصة.

وفي موضع ثانٍ يؤكد الخال أن الأسلوب هو طريقة من الطرق التي يتبعها الشاعر في استخدام لغته. فهو ليس بمقدوره أن يخترع لغة جديدة، لذا وجد عليه أن يأخذ الأساليب الموروثة، وبرغمها على التفاعل مع الفردي. فالفرادة في الشعر ليست اختراعاً محضاً، وإنما هي فرادة نابعة من إعادة إنتاج الشيء السابق، وكل إضافة جديدة للتراث إنما هي تغيير لغوي أسلوبي.

وهذا يعني أن الخال لا يؤمن بالانسلاخ من التراث، أو الانفكاك من الماضي، فهو يشترط في حداثة الشعر مراعاة الشاعر للأساليب المتبعة في التراث الأدبي. ويكرر القول بأن هذه الأساليب راسخة في الأذهان، وفي الذوق، بحيث يؤدي الخروج عليها والتنكر لها، بغير مهارة، وأناةٍ، وتفهم، إلى إفراغ القصيدة من مقومات الفن. والموقف من هذه الأساليب ينبغي أن لا يكتفي بالخضوع لها، خضوعاً كاملاً، ولا التمرد عليها تمرداً صارخاً، ولكن على الشاعر أن يمنح نفسه قدراً كافياً من حرية التصرف بهاتيك الأساليب وأن يطوّعها للتعبير عن تجربته، وأن يبثّ فيها شيئاً من شخصيته هو. ولملكة الشعور هنا دور كبير في جعل الشاعر يميز بين ما هو مستحسن من هذه الأساليب، وما هو مستهجن في ضوء تجربته الجديدة. أي أن على الشاعر أن يساوم في صراعه مع تقاليد اللغة والأسلوب، فيربح القليل هنا، ويخسر القليل هناك.

وإذن، فإن يوسف الخال لا يعارض إليوت Eliot فيما يذهب إليه من أن الشاعر الحديث، إذا أراد التجديد، مضطر أن يراعي في تجديده هذا ألا يخرج خروجاً سافراً عن التقاليد، والأسلوبية الراسخة، وأن للشاعر

وسائله الكثيرة للحفاظ على فرديته، في الوقت الذي يصون فيه التقاليد الأدبية المغروسة في صُلب التراث.

وتبعاً لذلك، فإن ليوسف الخال مفهوماً واضحاً للحداثة، فهي - عنده - إبداع لا يؤدي إلى الانسلاخ عن التراث، فهي حداثة «تظللها غمامة الموروث فتخرج منها دعوة صارخة إلى عالم جديد. لأن الارتباط بالتراث، إذا اجتمع إلى العقلية الجديدة[16]، أدى إلى التغيير وإلى الصيرورة». وهذا هو الإبداع الذي ينسجم مع المبدأ القائل بأن الحياة في تغيّر مستمر[17]. وهذا التغيير غير مرتبط بزمن، وإنما بظهور أصوات شعرية جديدة ذات تجربة معاصرة، وهذه التجربة هي التي تُعرب عن ذاتها في الشكل والمضمون، فلا تنتظم أفكاراً في الذهن، أو معاني في الحس، ولا تحشد لها الصور الخارجية، والألفاظ البيانية، بل تخاطب القارئ بوداعة الطفل، وشغف المؤمن، وحرارة العاشق، وتواضع الواثق[18].

إن الإشكالية التي طرحتها الحداثة، في مبتدأ أمرها، هي: هل التغيير المستمر ينبغي أن يكون في الشكل أم تراه يكون في المضمون؟ بمعنى أن الشاعر قد يتناول موضوعات جديدة، باستخدام قوالب تقليدية، وأشكال عفا عليها الزمن، فهل ينسجم هذا مع حداثة الشعر وتجديده؟ القصيدة عند يوسف الخال شكل، وتحقيق هذا الشكل هو التجربة، وهو المحتوى. وهذا الكلام مطابق حرفياً لقول النقاد الجدد. إن المضمون في القصيدة هو الشكل محققاً بعبارة مارك شورر الشهيرة. ويضيف يوسف الخال: إن تجربة الشاعر في القصيدة هي مضمونها وفحواها. وأما الادعاء، بأن القارئ يشارك فيها مثلما تذهب نظرية التلقي فقول لا يؤمن به يوسف الخال، ولا يؤيده. فحتى ترجمة القصيدة إلى لغة أخرى لا يمكن أن تنجح إلا إذا فقدت القصيدة قسماً كبيراً من قيمتها الفنية. وأكثر من ذلك يرى يوسف الخال أن تحويل القصيدة من كلام منظوم إلى آخر منثور يفقدها الكثير من ذلك المحتوى.

ولا يمكن للتحديث أن يكون في الشكل وحده، أو المحتوى وحده، لأن القصيدة عنده خَلْق عضوي Organic على الرغم مما فيه من تضمين، وأضداد وتلميح. فالتضمين يكسب القصيدة الجدة، والأضداد تبعث فيها التوتر، أما التلميح فيستثير فضول القارئ، وشوقه لارتياد المجهول، والمغامرة[19].

وكانت مسألة الشكل والمضمون من القضايا التي أثير حولها جدل كثير في نقد الشعر. وقد أوضح يوسف الخال أن هذا الفصل بين شكل القصيدة وفحواها تعبير عن أزمة نقدية تمثلت في نقد الشعر بمقاييس نقد النثر. فالازدواجية المفتعلة بين فكرة القصيدة (معناها) ووجودها (المبني) ازدواجية مرفوضة عند يوسف الخال وتجمّع شعر. فلا يمكن للشاعر نفسه أن يفصل بين ما أراد أن يقوله في القصيدة، وما تقوله فعلاً، ومن الشعراء من أراد للقصيدة أن تقول شيئاً فقالت شيئاً غير الذي أراده. فالمهم أن القصيدة الجيدة تنبع قيمتها من وجودها نفسه، وليس من معناها وحده، أو من مبناها على حدة، وإنما بفضل الاثنين باعتبارهما وحدة عضوية لا تتجزأ[20].

والحق أن هذا التوضيح، من يوسف الخال، لطبيعة القصيدة الجديدة - أو قصيدة الحداثة فيما يسميها - توضيح يعبر عن النقلة الكبيرة التي عرفتها لغة النقد الأدبي لدى تجمّع مجلة شعر قياساً إلى اللغة المستخدمة في نقد الجيل السابق: جيل الديوان وطه حسين وميخائيل نعيمة ومحمد مندور ورئيف خوري وغيره.

من النظري إلى التطبيقي:

ولئن كان يوسف الخال في كتابه «الحداثة في الشعر» يهتم بالتنظير أكثر مما يهتم بالتطبيق، فإن خالدة سعيد - وهي ممن عاصروا انطلاق

مجلة (شعر) ورؤيتها المعلنة للتحديث في الشعر ونقده - تهتم بالتطبيق أكثر من التنظير. وقد شرعت مقالاتها بالظهور في المجلة منذ عددها الأول (1957). فتناولت من بين من تناولت يوسف الخال ونازك الملائكة وفدوى طوقان وأدونيس ومحمد الماغوط، وسلمى الخضراء الجيوسي. وكتباً نقدية لكل من أسعد رزوق وأحمد أبو سعد. وقد اختارت لها المجلة عدداً من الدراسات التطبيقية ونشرتها في كتاب جامع بعنوان «البحث عن جذور» 1960.

ويحسب القارئ لأول وهلة أن خالدة سعيد ترفع شعار التجديد في النقد الأدبي. فمن خلال العناوين التي تختارها لمقالاتها يظن القارئ أن في تحليلاتها النقدية شيئاً يخالف المألوف. ولكن اندفاعها في الحقيقة نحو التجديد النقدي يخلو من التهور والتسرع الذي تميّز به بعض نقاد الشعر في حقبة الخمسينات والستينات. فتجدها ماتزال تمثل ذلك الامتداد للنقاد المتأثرين بالمدرسة الفرنسية أكثر من تأثرهم بالنقد الأنجلوسكسوني الذي تمثل في ملحوظات الخال وجبرا. فهي تتشبث بالرأي القديم القائل بأن دور الناقد لا يتجاوز - بحال من الأحوال - دور المفسّر الذي يسعى لتجسير الهوة بين الشاعر المبدع، والقارئ. لذا نجدها في جل ما كتبت تحاول الانطلاق من تفسير النصوص، وتوضيح غامضها، والكشف عن مبهمها.

فقصائد أدونيس تعبير عن قلق الشاعر وتوقه إلى عالم جديد، يتوحدان هو والعالم في شيء، أو كيان واحد، فلا يدري أيهما هو الذي يبتكر الثاني:

وُحد بي...، بحريّتي

فأيّنا يبتكر الثاني؟

وترى في القصائد - إلى جانب هذا التوق - تعالياً عن شكلين

هما: الموت، والفقر. فالموت، عنده ليس حداً للحياة، ولكنه علو، وسمو بها، ولهذا يقول في موت أبيه:

أبي ماتَ، يا لهباً، يا سعيراً، تخطّفَ كنزه

تجاوزكَ... فيه،

قياماً تفتّحَ كمّاً، وأغصنَ أرزهْ

ففي كلّ شيءٍ يخبّئُ لُغزُهُ

ويرمزُ رَمزُه(22)

والتفسير يقود إلى رصد مواقف الشاعر من الحب، فهو - عنده - تربةٌ جديدةٌ، مخضوضرة، فتهزّ الإنسان، وهو مشاعر متوترة ترود الأعماق، وتشد الإنسان إلى الغد، بلهفة، وسؤال، وهو أيضاً كالموت: انهيار الحدود بين العالم وقلب الإنسان. وتغنيه بالمرأة يسمو بها عن تلك العلاقة المرتبطة بالغريزة، فهي عنده ليست جسداً، وإنما هي حياة، هي الأرض، هي الخصب(23).

وتفسّر تجربة نازك الملائكة في «قرارة الموجة» 1957 بكلمات ثلاث هي: الوحدة، والغربة، والملل الجاثم فوق كل الأشياء، ونتيجة هذا التفسير هي الكشف عما يسود القصائد من رغبة في الانكفاء على النفس توحي بثورة في الداخل ضد الركود والملل والرتابة. وهي ثورة لا تخلو - عندها - من معاناة - وهذه المعاناة متعددة الأسباب، ولكن شعرها يظل مع ذلك ذا طابع ذاتي باستثناء قصيدتين هما: أغنية لشمس الشتاء»، و«يحكى أن حفارين» ففيهما مشاعر لأصداء جماعية، غير أن هذه الأصداء لا ترقى، في قوتها، إلى منزلة الأحاسيس الذاتية، التي عبرت عنها الملائكة في «قرارة الموجة»(24).

ويبدو أن هذا هو الأساس الذي تنطلق فيه من ملاحظاتها النقدية

حول ديوان فدوى طوقان «وجدتها» 1957، مستخدمة بعض مصطلحات القراءة النفسية. فهي «تجربة تجعل كيانها متذبذباً بين الحب اليائس (المحروم) والفرح بعودته مرة أخرى والخوف من الغد تارة. ومن الحاضر تارة أخرى». فالتجربة في «وجدتها» 1957 كالتجربة في «وحدي مع الأيام» 1954، تجربة ذاتية، والقصائد الوطنية شبه دخيلة. والعلاقة بين الشاعرة وعالمها تقوم على تجاذب سالب: أي التضاد والتنافي وهي في هذا الديوان تحررت من القافية الرتيبة والأوزان. ولعلها - أي الناقدة - بهذه الملحوظة - تريد أن تقول لنا: إن في الدراسة النقدية متسعاً للالتفات نحو الشكل؟ فهل من الممكن أن تتقبل وصفها لتجربة الشاعرة فدوى طوقان بقولها: «جاء شعرها في حلة عصرية جديدة، بسيطاً، بعيداً عن الزخرف، والتعقيد، عذب الوقع؟»[25].

هذه العبارات تذكّرنا بقول من يقول عن شاعر: «إنه مطبوع». وهل من الممكن أن يُتقبل رأي كهذا يقوم على الفصل بين شكل القصيدة وفحواها، في الوقت الذي يدعو فيه يوسف الخال لغير ذلك؟ خالدة سعيد، مثلما أوضحنا من قبل، لم تتهور في استجابتها للجديد. ولذلك ماتزال حتى صدور الكتاب (1960) تطبق النظرة الازدواجية للعمل الشعري، فترى أن ما يقال عن محتواه غير الذي يقال عن شكله، ومبناه، وإجرائياً نراها تفصل - في دراستها - بين ملحوظات عن المضمون، وأخرى عن البناء الفني. ففي دراستها المذكورة لديوان «وجدتها» نجدها تفرغ من البناء الفني قائلة: «هذا من حيث الشكل أما من حيث المضمون...»[26] حتى في حديثها عن «قصائد أولى» لأدونيس نجدها تفرق بين «الصنعة الشعرية»، أو ما تعده شكلاً والمحتوى[27]، وتنسب ما في قصائده من جديد إلى المحتوى لا إلى الشكل الذي لم يتحرر بعد من إيقاع القافية، والوزن، والموسيقى الخارجية، التي يبعثها فيه عمود الشعر التقليدي. وحتى في نقدها لمجموعة الخال: «البئر المهجورة» لا يفارقها الإحساس

بضرورة الفصل بين المعنى والمبنى، لأنها بعد أن تخوض خوضاً مطولاً في تفسير القصائد، وشرح دلالاتها، تضيف: «أما البناء العام للقصيدة فقد بقي مع ذلك راسخاً. ذلك لأن لم تعُد للأجزاء، كيانات خاصة، صوراً كانت، أم أبياتاً، أم مقاطع»[28]. وأما في دراستها لديوان (قرارة الموجة) فتعدل عن التفسير إلى ملاحظات خاصة بالشكل مثلما تفعل في قراءتها النقدية لديوان «وجدتها» فبعد التفسير يأتي التقدير: «ويبقى أن نعرف موقعها في الحركة الفنية الجديدة، حركة الشعر الحديث»[29]. وغير بعيد عن هذا ما تقوله صراحة في دراستها لديوان الماغوط (حزن في ضوء القمر) متسائلة بعد تفسيرها لأكثر القصائد: «ولأن، ما هو العالم الذي تنقلنا إليه أجنحة الشعر في «الديوان» إنه عالمنا الذي اختفى خلف الشعارات والكتب»[30]. وهي تؤكد هذه النظرة المزدوجة للعمل الشعري في تعليقاتها النقدية حول ديوان سلمى الخضراء الجيوسي: «العودة من النبع الحالم». تقول: «ولكي تُحسن التعبير عن يقظتها هذه أفادت من تجارب الغرب الشعرية»[31]. كطريقة إليوت القائمة على اقتباس نُتف من التراث القديم في قصائده، ويتكرر هذا في دراستها المطولة لقصيدة «البعث والرماد» لأدونيس.

وفي بعض دراساتها تطرقت إلى بعض القضايا ذات الصلة الوثيقة بمعركة القديم والحديث؛ فالشعر عندها ليس مشروطاً بقافية ووزن، فهذان في رأيها وعاءان، وقد يكون الشعر داخل الوعاء، مثلما قد يكون خارجه، وقصيدة النثر «حزن في ضوء القمر» لمحمد الماغوط من هذا النوع الذي يُعيد النظر في مقوّمات القصيدة، فيستبعد ما تسميه «العناصر الشكلية المادية البحتة»، من مثل «الوزن والقافية»[32]. ويلتزم مقوّمات أخرى كالصورة التي تعبّر عن المعنى بطرائق التمثيل الحسي، وليس عن طريق التقرير الخبري[33]. إلى جانب تراكم الصور في قصيدة النثر ثم أصوات داخلية تحيل المعاني المتجردة إلى مظاهر حسية في أغلب

الأحيان[34] وهذه الصور تجرّ وراءها أحياناً نهراً من الرؤى، والخواطر، والمواقف التي يتجاوز بها الشاعر الأشكال المحسوسة التي تمرّ بخيال القارئ[35].

والابتعاد عن الأساليب القديمة شرط لتجديد الشعر، خلافاً لما يذهب إليه الخال في أن تطويع هاتيك الأساليب لفرادة الشاعر هو المطلوب. فعند خالدة سعيد لا يكفي أن يطوّع الشاعر الأساليب، والتعويض عنها بأسلوب (حداثي) يعتمد تشخيص الفكرة، وإيجاد التفاصيل من حولها، وإلباسها سلوكاً وعواطف، ومواقف معينة. فبدلاً من سرد الإحساس، أو الفكرة، بكلام منظوم، مع الكثير، أو القليل، من الأوصاف، نجد الشاعر المجدد - في رأيها - يعمد إلى اختراع جوٍّ شعري تتسرّب عبره إلى القارئ إيحاءات تلك الفكرة، وبهذا يقترب من مفهوم الشعر الحديث[36].

ويكون التجديد أيضاً في بناء القصيدة بناء يفارق المألوف. فيوسف الخال - وهو - في رأيها إمام المجددين - يبني قصيدته على موضوع واحد، نابذاً الكيانات الصغيرة في النص، وهذا وإن كان صحيحاً إلا أنه مسبوق، ومنذ مطران (ت 1949) ظهرت القصيدة القائمة على الوحدة، ولكن الناقدة توضّح صنيع الماغوط مشيرة إلى القصيدة الجديدة القائمة على ما يعرف بالمونتاج، وهي الكلمة التي استعملها جبرا في إحدى مقالاته، ويعني بها تنضيد الصور الشعرية بعضها في جوار بعضها الآخر، دون أن يتبع الشاعر في ذلك أسلوباً موحّداً، فكأنه يقتطع من هنا ومن هناك، ويركب من هذا الخليط عملاً يتميز بوحدة الخلق العضوي. وفي رأي خالدة سعيد هذا ما تمتاز به بنية القصيدة عند الماغوط. فهي - أي القصيدة - في أكثر الأحوال، صور متعددة لا تتحلق حول قطبٍ واحد أو محور معين. أو هي أشبه بانطباعات متناثرة تتقاذف القارئ في اتجاهات

متعددة. وتكاد - أي الناقدة - تصرّح بأن قصائده القصيرة أكثر تماسكاً من الطوال - فالقصار - في رأيها - ذات تركيب مسطّح وبسيط، ترصّعه الصور، في حين أن القصائد الطوال تخلو من الحركة الداخلية التي تفصح عمّا فيها من وحدة[37].

وفي تتبعها لبنية القصيدة نجد مثالاً موفقاً هو دراستها القيّمة لقصيدة أدونيس «البعث والرماد» فهي قصيدة مركبة نُشرت في العدد الأول من المجلد الأول (1957). وتناولتها في العدد الخامس من السنة الثانية (1958) بدراسة تحليلية تحت عنوان «الموت طريقاً للحياة».

وقد جاءت هذه المفارقة في العنوان لتناسب تحليل القصيدة القائمة على التضاد بين الموت والانبعاث، الذي يجسده طائر الفينيق Phenix الذي استخدمه الشاعر موظفاً أسطورة الاحتراق الذي يؤدي إلى انبعاث الطائر حياً من رماده. والناقدة لا تكتفي بتتبع الأسطورة في شعر أدونيس. فكانت في دراستها الأسبق لمجموعة نازك الملائكة «قرارة الموجة» قد تنبهت إلى دلالات اللجوء للأساطير. ولاسيما قصيدة نازك التي استخدمت فيها أسطورة السمكة الطافية التي تلاحق العاشقين في لعنة الزمن[38]، كذلك حكاية «الزهرة السوداء» وهي خرافة. أما أدونيس فإنه في قصيدة «البعث والرماد» يحلّق تحليقاً عالياً إذ يجعل من القصيدة بناءً مركباً من مقاطع عديدة تضفي الكثير من التشابك على عناصر الأسطورة وموقف الشاعر منها، ودلالاتها التي تحتاج في مسيرتها إلى أكثر من قراءة.

القراءة التكوينية للنص:

فهي تستعذب البحث عن منابع القصيدة، ليس في الثقافة الإنسانية حسب، وإنما في سيرة الشاعر.. وفي قصائده الأولى. فنشأة

الشاعر الدينية، وثقافته، وموت أبيه احتراقاً، كل ذلك من الدروب التي تسلكها التجربة في «قصائد أولى» وفي «البعث والرماد» وعلى هذا يكون النبش في سيرة الشاعر دليلاً يوجّه القراءة من جهة، ويتقدم على التحليل النصي من جهة أخرى. وهذا يفسر استخدام المؤلفة لمصطلحات نفسية، وأخرى اجتماعية، تشير إلى تضافر المعارف، وهي إشارات لا تحول بين الناقدة والاعتماد على السياق الخارجي باعتباره عتبة تقود إلى البهو الداخلي. فمن هاتيك الإشارات مقولة الزمن، المكان، الواقع ثم المواقف من الإنسان[39]، والموقف من الجماعة، والموقف من الحضارة[40].

ولأن قصيدة أدونيس هذه، كما القصائد التي تضمّنها ديوان يوسف الخال، «البئر المهجورة» تلجأ إلى الصور في تجسيد المعاني وتشخيص الفكرة، وإلى اللمحات والإيحاءات الأسطورية والرموز، فإن القارئ يجد فيها غموضاً من النوع الذي لا يحول بينه وبين الاستمتاع بما يقرأ. فهو غموض يشف حتى يغدو جذاباً مؤثراً يطيل أمد التأثير الذي يشجع القارئ على إعادة النظر في القصيدة، ليكتشف، في كل مرة يقرأها فيها، شيئاً جديداً، وهذا يعني أن الغموض الذي يتجلى في قصيدة «البئر المهجورة» أو «الدارة السوداء» أو قصيدة «الجذور» أو «البعث والرماد»[41] مختلف تماماً عن الإبهام الذي يحيل إلى تعقيد في التركيب يجعل المعنى غير واضح لدى الشاعر نفسه.

وهذا يعني أن خالدة سعيد لامست بأصابعها مسألة مهمة من مسائل الحداثة الشعرية، وهي ابتعاد الشاعر عن المعنى التقريري واللجوء إلى الإيحاء الذي يتطلب استخداماً جديداً للغة، وتفعيلاً لطاقاتها التعبيرية والدلالية. وهذا شيء لطالما أكد عليه يوسف الخال، وأكد عليه غيره من شعراء جماعة «شعر» ونقادها. فلغته الشعرية بسيطة، وعفوية، وبعيدة عن التصنّع الزخرفي، ولكن هذا لا يعني الانزلاق إلى المبتذل،

والمسف، والتافه. فكل كلمة إذا وضعت في مناخ شعري حقيقي تستطيع أن تكون كلمة شعرية أكثر من أي كلمة أخرى. وهذه الشعرية تحتاج إلى من يبرزها، والمهارة في استخدامها هي التي تشف عما فيها من روح الشعر، وجوهره. ومما تلاحظه خالدة سعيد أن يوسف الخال الذي صمت طويلاً بعد مجموعته «هيروديا» انتقل في «البئر المهجورة» إلى مرحلة جديدة أساسها المتين تطويع اللغة للأداء الشعري الحديث بحيث تعبّر تعبيراً قوياً عن مشاعر جديدة، وإحساسات جديدة، لم يكن يأبه لها أبو تمام أو المتنبي. وذلك أن القصيدة عند خالدة سعيد، أضحت مسكونة بهواجس الشاعر، وقلقه الداخلي، الذي يحيلها إلى «نفق» أو كوّة، يطل منها القارئ، مباشرة على أفق الشاعر، متصلاً برؤيته الخاصة للوجود. واقتراب الشعر الحديث من النثر - في رأيها - ليس سوى تجسيد لتلك الرغبة القوية في نفي التصنّع»[42].

والحقيقة أن خالدة سعيد وقفت مطولاً إزاء الموقف من اللغة، وإن كانت لم تفلسف هذا الموقف في بداياتها النقدية المبكرة، مثلما فعل يوسف الخال في مقالاته، فهي على سبيل المثال، تقف من نازك الملائكة موقفاً لا يلاحظ فيه تقدير الناقدة لما جاءت به نازك الملائكة من تجديد في مستوى لغة الشعر. ففي رأي خالدة سعيد ظلّت لغة نازك الملائكة تقليدية، لم تُجدّد في الكلمة، ولا في العبارة، وإنما بقيت لديها كلمة مألوفة، وعبارة مكتفية بما لها من قدرة على تشخيص المعنى واستخدام الرمز. وفي رأينا أن في هذا غناء. وليس صحيحاً أن ما تستعمله نازك من ألفاظ يندرج فيما عمّ استعماله وانتشر. ولكنها - أي نازك - لم تنجرف وراء الجديد بالسرعة التي عرفها شعر يوسف الخال أو أدونيس. فلابأس أن تصف صوت الريح بالعويل، أو العطور بأنها مسكرة، أو الكؤوس بأنها ذكريات، أو الجراح بأنها تئن، أو الدموع بأنه سخين[43]. فمثل هذه النعوت التقليدية نشأت عن هذه العلاقة بمثل السرعة التي

تريدها الناقدة. ولابد من التأكيد قبل أن نختتم هذه الملاحظات حول بواكير خالدة سعيد على مظهر مشترك في دراساتها، وهو إضفاء التقويم السلبي على الذاتي في الشعر. فكأن الناقدة في لومها لكل من: نازك الملائكة، وفدوى طوقان، وسلمى الخضراء الجيوسي، بكلمات من مثل: تجربة ذاتية، انفعالات ذاتية، وصوت ذاتي، ترى الغَلَبة في معيار المفاضلة النقدية والموازنة الأدبية، للجانب غير الذاتي.. حتى أنها تعجب بشعر سلمى الجيوسي، لأنه يتناول «قضايا الإنسان بصرف النظر عن لونه، أو دينه، أو جنسه، وأنها خرجت بذلك عن سنن الشعر النسائي الذي انحصر طويلاً في إسار الانفعالات الذاتية.

وأغلب ظني أن الناقدة تقول ذلك متأثرة ببعض النقد الإيديولوجي. وكانت فكرة الأدب الجماعي من الأفكار كثيرة التداول في النقد الصحفي والأكاديمي. ومازالت خالدة سعيد حتى العام (1960) مأخوذة بهذا النقد على الرغم من أنها درجت في الطريق الذي لا ينفي جماعية الصوت الشعري في الوقت الذي يوغل في التعبير عن الخاص والذاتي. وتطرقت إلى ما يعرف بالحركة الداخلية للنص الشعري. واللجوء إلى تراكم الصور والمونتاج الشعري، والتعبير عن الذات في إطار لا يتنافى مع استهداف العام فيما هو خاص.

مفاهيم جديدة:

ولنقاد المجلة دَوْرٌ واضح في توضيح الكثير من المفاهيم، وقد جاءت هذه التوضيحات متفرقة في عدد غير قليل من الدراسات المنشورة في أعداد المجلة بين سنة 1957 و1960، واشترك في كتابة تلك الدراسات نقاد عدة من أبرزهم: جبرا إبراهيم جبرا ورينيه حبشي وأنسي الحاج

(الشاعر) وماجد فخري وأسعد رزوق ونذير العظمة وأنطون غطاس كرم وآخرون.

وقد ألحّ نقاد هذا التجمع على أن الشعر فنٌ لكنه ذو مضمون معرفي، فهو يدعو إلى تبصرة القارئ بما لا يبصره به علم، وبما لا توقفه عليه حكمة أو تفلسف. والمعرفة الشعرية - فيما يذهب رينيه حبشي - صورة لانغماس العالم في وعي الشاعر، وتجلي ذلك كله في القصيدة[45]. وهذا بطبيعة الحال يجعل من القول بفكرة الشعر الملتزم، أو غير الملتزم، قولاً لا ضرورة له، وإنما هو من باب التزيد، فالوعي الذي ينعكس فيه العالم هو وعي الإنسان بالحياة، وبما أن الشعر لا يتجاوز التعبير عن إحساس الشاعر - الذي هو إنسان - بالحياة، فمن تحصيل الحاصل أن يكون الشعر ملازماً للحياة، وملازماً للفكر الذي هو قلب الشعر وجوهره. ودونه لا تقوم للشعر قائمة[46]. وهنا يرتّب نقاد «شعر» العلاقة بين الفكر والشعر ترتيباً جديداً يقوم على أن الإحساس بالحياة هو أساس الفكر، ولما كان الاحساس بالحياة هو موضوع الشعر، فإننا لو أردنا البحث عن الفكر في الشعر كنا كمن يبحث عن الحياة فيه. والذي نجده في الشعر ليس أفكاراً وإنما هو حياة فالفكرة التي يعبر عنها شاعر كأبي العلاء المعري (363-455هـ) تتحول في قصيدته إلى شعور وإحساس عميق بالحياة[47]. وهذا يثبت أن الإحساس بالحياة هو: الفكرة الأساسية للشعر، وهو ألفه وياؤه، وهو قالبه، ووزنه، وقافيته. وبما أن نصيب الناس من الحياة متفاوت فيه[48]، فإن نصيب القصائد من هذه الفكرة متفاوت فيه أيضاً.

وبما أن الفكر لا ينفصل عن السياسي فإن الشعر - من حيث هو شعر - ذو طبيعة سياسية؛ ففي كل لحظة يصوغ فيها الشاعر رؤيته للوجود، أو إحساسه بالحياة، فلابد أن يعبّر في أثناء ذلك عن موقفه

السياسي. فلا مدعاة - إذن - للحديث مجدداً عن علاقة الشعر بها، وهل الشعر للشعر أم أنه للحياة. لأن الشاعر الذي يتوصل في لحظة أثيرة من وجوده إلى اكتشاف المجهول، لن يتقبل - إذا ظل أميناً لهذا الاكتشاف - ما ينشأ عن فوضى النوازع الشخصية، فالشعر يذيب العصبية، ويدعو إلى العدالة والحب[49].

والنقاد يستخدمون كلمة «رؤية» للدلالة على صياغة الشاعر لموقفه من الحياة، فالشعر عند أنسي الحاج «رؤيا» ويعني بها تعبير الشاعر عن وجهة نظره بالصور أو باللجوء إلى الرموز التي تعبق في القصيدة من خلال التفاصيل والكلمات[50]. وهو عند جبرا وجهة نظر يعبر الشاعر عنها بالرموز ولا يدركها إلا الأقلون بعد معاناة[51].

والشعر - عندهم - نفاذ إلى المجهول من معانٍ وأشكال فيقتنصها ويكشف النقاب عنها، وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة، وفتنة، ومعنى، قد نكون غافلين عنه لضعف بصيرتنا، أو قصور في إدراكنا. وهكذا يكون الشعر الأصيل ضرباً من الرؤية الثاقبة، أو إذا شئنا ضرباً من الرؤية[52].

لذلك فإن ما يقتصر على الوصف التصويري أو السردي للأحداث، ولا يتعدى نطاق الرؤية البصرية، هو أحط أصناف الشعر لاقتصاره على عرض الجزئيات المبذولة لكل ذي باصرة، ودونه منزلة شعر الوصف الذي يعنى بزخرفة الألفاظ. أما شعر «الرؤيا» فهو الذي ينفذ إلى الأعماق، فيلتمس مأساة الحياة الكبرى، متمثلة في الحيرة، والمصير، والغوص على السر الكامن وراء مظاهر الحياة. وكل شعر لا يعبر عن غُصص الإنسان الكيانية، أو عن الفرح الذي ينبثق من عالم المجهول الكامن وراء المرئيات ليس شعراً[53].

ومفهوم جماعة (شعر) لهذا الفن ينصب على اعتباره (تجربة)

بالمعنى السيكولوجي لهذه الكلمة. فإذا كنا أمام ديوان «كمدينة بلا قلب» لأحمد عبدالمعطي حجازي فإن أهم ما يلفت الشاعر الناقد أنسي الحاج في التنويه إليه أنه شعر يقوم – أساساً – على تمثيل، أو تصوير التجربة التي مر بها الشاعر، متحاشياً إبداء الرأي، مكتفياً بتمثيل الموضوع (التجربة) تمثيلاً بعيداً عن التدخل..[54]، ولابد من ربط قصائد الحيدري «أغاني المدينة الميتة» بتجربته، فلولا تلك التجربة لما تكونت للمرأة صورة كتلك التي ظهرت في القصائد. وكأن مرور الشاعر بتجربة فعلية شرط أساسي يؤمنون به – أو يؤمن به بعضهم – للتعبير عن المعاناة. ولذلك نجد نذير العظمة يتساءل قائلاً: «أكانت في حياة الشاعر معاناة مريرة فيما يختص بالمرأة؟»[55]. وهذا في الحقيقة يذكرنا باعتراض قديم أورده نقاد كثيرون في الرد على من يشترط التجربة الفعلية في الأدب، وهو الاعتراض الذي يقول: إن الإنسان يستطيع أن يحس بمخاطر النار وتأثيرها المحرق دون أن يضع يده فيها فعلاً.

والحق أن ما يعنيه نقاد الشعر بالتجربة هنا شدة الاحساس بالحياة، ورهافته، مما يجعل التعبير عنه صادقاً، صدقاً يجعل القارئ يظن أن الشاعر عاش هذه التجربة، أو تلك، فعلاً لهذا تطرقوا إلى الصدق في الشعر... وهم يعنون به أمرين، الأول منهما: صدق التعبير، والثاني هو صدق الإحساس، ووجودهما في الشعر يغني عن أنماط أخرى كثيرة، فصدق البياتي في شعره – يجعل منه شاعراً يؤثر في كل نفس، بعيداً عن أي تصنيف مذهبي، أو التزام سياسي[56].

وقد تناول نقاد «شعر» مفاهيم نقدية أخرى منها مفهوم الموضوع، والمضمون وهو مفهوم إشكالي قيلت فيه آراء متضاربة متنافرة. فعند أنسي الحاج التبس مفهوم الموضوع بالمضمون. ففي تعليقاته على قصيدة حجازي «العام السادس عشر» يزعم أن القصيدة استطاعت أن تعطي

صورة حية عن الموضوع[57]. وهو في موضع آخر يسميه مضموناً لا موضوعاً، وهو عنده - أي المضمون - جوهر الشعر. وهو «الفكرة التي ينبغي أن تتجلى بشكلها الفني المطلوب» وفي موقع ثالث يستخدم كلمة أخرى للدلالة على المضمون وهي كلمة «الواقع» الذي يجري تصويره في الشعر على أنه المضمون[59]. فحقد محمد الفيتوري على الأبيض هو المحتوى الأساسي لشعره، والمضمون في شعر الفيتوري لا يختلف عن الموضوع الذي يعنى به أنسي الحاج (الزنوجة) وتبعاتها. ولولا هذا الموضوع لكانت قصائده - التي أشاد بها - عادية، مدرسية، جافة، أي أن الذي يشفع لها عنده هو عُنف الموضوع[60].

وهذا في الحقيقة غير دقيق، لأن الموضوع لا يشفع للقصيدة فيجعل منها قصيدة جيدة، وكم من قصيدة قامت على موضوع جيد، إلا أن جودة الموضوع لا تكفي لجعل القصيدة جيدة، وفي هذا السياق نستذكر قول إحسان عباس معلقاً على إحدى قصائد بدر شاكر السياب، إن الموضوع - وحده - غير كاف ليجعل من التجربة الشعرية تجربة جيدة[61]. ولهذا لابد من الأخذ بمقياس أعم يجعل من الموضوع، أو المضمون، أو التجربة، أو الشكل الذي يسميه أنسي الحاج: البناء الشعري[62] - وهو التعبير الذي استخدمته خالدة سعيد - المعيار المناسب للحكم على القصيدة.

والشكل - أو البناء الشعري - عند الحاج كما هو عند خالدة سعيد يعني التحرر من قيود الوزن، والعناية بما يسميه الإيقاع الداخلي، والحوار، والاستعانة بالمشاهد اليومية، ونبذ العبارة التقليدية المتأنقة لصالح العبارة العفوية التي لا تتنافى مع ضرورة الصقل المغاير للتزويق[63]. ويضيف رينيه حبشي إلى ذلك شيئاً آخر هو الصورة، التي هي أساس الشعر، وبها تنشئ القصيدة علاقات بين الأشياء، وتشف عن تجربة، وتجعل الوجود حاضراً فيها[64]، وللصور نماذج، وأشكال، منها

صور جزئية، كتلك التي عرفها الأدب العربي فيما يسمى تشبيهاً، أو استعارة، لكن منها صوراً كبيرة تنمو من الداخل، وتتعانق أجزاؤها بعضها مع بعض، وهذا واضح في «أغاني المدينة الميتة» لبلند الحيدري[65].

والبناء الشعري يتألف أساساً من كلمات، ولهذا فإن نقاد مجلة شعر اهتموا بدور الكلمة في القصيدة، وبمقدار ما ينجح الشاعر في توظيف الكلمة بمقدار ما يحقق نجاحاً كبيراً في بناء عمله الشعري. فالكلمة عند الفيتوري مثلاً تتوهج مثل جمرة، بينما هي عند محيي الدين فارس فوضوية، وعند فوزي العنتيل رقيقة، ذائبة، يسبغ عليها الكثير من فرط إحساسه، وفيض شعوره[66]. لذا كان لكل شاعر من هؤلاء طابعه الذي يختلف به عن سواه. فالكلمات الحريرية الرقيقة لا تناسب - في رأي أنسي الحاج - موضوعات العنتيل التي يُراد لها إثارة العواطف. أي أنه لا يوائم بين الشكل الذي يتجلى في صياغة الكلمات، والمحتوى الذي يخدم قضية غير قضية الفن[67].

وإذا كان يوسف الخال قد عني باللغة من حيث هي وعاء للشعر، فإن نقاد المجلة الآخرين اهتموا بها من حيث هي أداة، فتطرقوا بشيء من التفصيل إلى دلالات الألفاظ، مؤكدين أن دلالاتها في الشعر خاصة لا عامة. فقادهم ذلك إلى البحث في المعاني المتغايرة للألفاظ من باب الرمز. فالكلمات التي يقحمها يوسف الخال في شعره مثل: السبي، بابل، العجل الذهبي، إلخ.. هي عند جبرا إبراهيم جبرا رموز وليست ألفاظاً فقط[68]. والمفردات التي يستخدمها صلاح عبدالصبور في رأي أسعد رزوق مفردات رمزية لا تخلو من غموض[69]. وعبدالصبور متأثر بما في شعر إليوت Eliot من رموز ويستمد بعضها من أسس دينية مختلفة، وألف ليلة وليلة، والواقع المصري، والريفي بحكاياته وأساطيره، ورموزه

وصوره[70]. ومن الرموز التي توقفوا عندها طويلاً الرمز التموزي في شعر يوسف الخال. واستخدام «المفازة» التي رمز بها للجدب الذي يعانيه الإنسان[71]. والبئر أيضاً في عنوان المجموعة «البئر المهجورة» رمز لخلاص الإنسان من آلامه، وإخراجه من تيه المفازة[72]. وكلمات مثل: الجسر، الليل، السراديب، التي تتكرر في شعر محمد الفيتوري، هي - في رأي أنسي الحاج - رموز أيضاً. وتكثيف هذه الرموز في القصيدة يضفي عليها جواً يشبه الجو الغيبي الذي يهيمن على النصوص الدينية والأساطير الميثولوجية[73]. وهذا في رأيهم يضفي على النص شاعرية أكبر مما لو كان استخدام الألفاظ فيها مقصوراً على الدلالة بها على المعنى العام لا الخاص.

وكثرة الرموز في القصيدة تؤدي - ولا ريب - إلى شيوع الغموض في لغة الشعر. وقد توقف عند هذه الظاهرة كثيرون منهم أنسي الحاج، الذي يذكرنا بقول المتصوفة: كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة.

فالفيتوري في شعره غموض، لأنه يحاول التعبير عن مأساة السود، وتوقهم للحرية، في أداء يحاكي فيه حركة هذه القضية، واتساعها، فيضيع منه بعض الوضوح نتيجة التعمق[74]. أما إذا كان غياب الوضوح لا يسانده مثل هذا التعمق، والاتساع في الرؤيا، فإنه عجز بنظره، وتقصير[75].

فالغموض - إذاً - هو العمق، لأن الغنى، أو الغموض، يتولدان من كثافة التجربة، والقصيدة الحقة لا ينتهي أثرها في نفس قارئها، بمجرد الانتهاء من الاطلاع عليها، لأن ما خفي فيها من معانٍ يظل يواصل تأثيره فيه.

ويضيف رينيه حبشي إلى ما قيل في بناء القصيدة شيئاً آخر هو الوحدة. وكان يوسف الخال قد تحدث عن وحدة القصيدة منتفعاً في

ملاحظاته بما أثر عن كولردج وغيره، والشعر في رأي هذا النفر من النقاد يوحّد ولا يفرق، ولذا فإن من المتوقع أن يقوم بناء القصيدة على الوحدة، والتماسك الذي ينشده الشاعر في الكون، فالشاعر هو «مكتشف الكون، وهو جامع قارات، وسفير وطن، ولذلك فإن ما يستقبله بحواسه لابد أن يكون في وحدة»(76).

ووجّه رفيق المعلوف مثلما وجّه غيره النظر إلى ما في الشعر الحديث من أثر أو تأثير للشعر الغربي والعالمي. فالصلة بين شعر جورج صَيْدح وشعر ت. س. إليوت T.S. Eliot، وشعر بابلو نيرودا أوضح من أن تخفى، بدليل أن قصيدة صيْدح «تكريم في نيويورك» مشاكلة تماماً لقصيدة نيرودا «أغنية حب إلى ستالينغراد»(77)، والتشابه بينهما يشمل الإحساس، والتصوير والأسلوب.

وقد يكون التأثر من باب الانتساب إلى مذهب شعري، فيخلو التأثير في هذه الحال من أي مساس بأصالة الشاعر، وفرديته، وذاتيته. فجورج صيْدح من المتأثرين بالمذهب الرمزي، ولهذا إذا أردنا البحث عن تأثير شاعر معين في شعره، فلن نظفر بطائل وهذا يؤكد أن تأثره بالأدب الغربي قد يكون تأثراً غير واع. فيكون الشبه بين شعره وشعر الآخر من قُبيل توادر الخواطر ووقوع الحافر على الحافر(78).

والتأثر عند أسعد رزوق يتطلب الكشف عن معرفة الأثر، وهو يتخذ من ديوان صلاح عبدالصبور «الناس في بلادي» هدفاً لدراسة مقارنة أساسها التلميح إلى النصوص التي تأثر بها الشاعر. ويوازن بين منهج عبدالصبور في القصيدة ومنهج إليوت، فيؤكد أن عبدالصبور يستعين بتكنيك الشعر الغربي الذي يقوم على التعبير بالحوار الداخلي، أو الجانبي، عن معاناة الشاعر. وهذا التأثير يتسع ويمتد ليصل مداه إلى تنظيم القصيدة، وصورها الرمزية، والتأثر بما يسميه المصطلح، إلى جانب

ذلك التأثر بطريقته القائمة على الاقتباس من التراث العربي الإسلامي: من قرآن كريم، وكتابات صوفية، وحكايات ألف ليلة وليلة، ونشيد الإنشاد[79].

والحق أن هذه الفكرة - الأثر والتأثير - شغلت عدداً من نقاد الشعر في الحقبة التي ظهرت فيها هذه الدراسات. وقد أشار إحسان عباس في دراسته لشعر البياتي إلى ضرب من التأثر بطريقة إليوت في بناء القصيدة، وتوظيف الكثير من عناصر التراث في التعبير عما يحس به ويشعر، مما يضع القصيدة في السياق الثقافي، والمعرفي، الذي يمكنها من التواصل مع القارئ[80].

وقد أثار نقاد «شعر» مسألة مهمة هي التجديد في الشعر واتفقوا في هذا الأمر اتفاقاً واضحاً. فقد ذهب يوسف الخال وخالدة سعيد إلى أن التجديد الشعري نابع من التجديد في لغتنا وحياتنا بينما نجد أن أنسي الحاج يؤكد أنه ما من ثورة في الشعر يكتب لها النجاح ما لم تكن ثورة في الأداء. وهو يعني بالأداء هنا ما تسميه خالدة سعيد شكلاً وأحياناً البناء الشعري. والموازنة بين قصائد لسليمان العيسى وأخرى لأحمد عبدالمعطي حجازي تؤكد ذلك. فالأول يطل علينا بوجه شاعر عمره قرون فيما يطل علينا الثاني بوجه مشرق نضر بالحياة[81]. وهذا يعني أن الأداء الجيد هو المعيار وليس الموضوعات التي قد تكون في شعر سليمان العيسى أيضاً موضوعات جديدة.

ويلحّون على أن من أهم مظاهر الجدة الإقلاع عن التقرير، وهو أن يلتبس الشعر بالنثر، فيؤدي الشاعر المعنى كما يؤدي الخطيب. ونبذ النسق اللفظي القائم على الزخرف، مع توخي الصدق في التعبير، والبساطة في اللغة، والانخراط في مشكلات الحياة الجديدة، ومعاناة أزمة الإنسان في هذا الزمان. وذلك كله - في رأي نذير العظمة - دليل الخروج

من قبو التقليد إلى فضاء التجديد[82]. وهذا الرأي - في حقيقة الأمر - يتجاوز ثورة «الأداء» إلى ثورة في الموضوع. فلا يمكن أن يحلّق الشعر الجديد بجناح واحد، وهو يحلّق بجناحين فلابد أن تندمج النظرة الجديدة للمحتوى بالنظرة الجديدة إلى اللغة والشكل، وهذا شيء أصاب في تصويره، وتوضيحه يوسف الخال. حين أكد على أن الشعر إبداع وابتكار: إبداع في لغته، وإبداع في أسلوبه، وإبداع في محتواه، وإبداع في تجاربه التي تعرب عن ذاتها في الشكل مثلما تعرب عن ذاتها في المضمون: إبداع ينسجم مع المبدأ القائل بأن الحياة في تغيّر مستمر[83].

وصفوة القول أن المجلة لم تكن مقصورة على الشعر، إنما تعدى دورها التثقيفي، ومشروعها التأصيلي، إلى النقد وتجديده، وقد جاءت رداً مباشراً على تغلغل النقد الإيديولوجي في مجلات أخرى. واتجه نقادها نحو التأثر بالنقد الجديد New Criticism الذي شاع في الأدب الأنجلو الأمريكي بين الحربين العالميتين. ومن وجوه هذا التأثر التأكيد على أن الشعر تغيّر ذو معرفة حدسية جمالية، وأن له مهمات تتعدى وتتجاوز ما ارتبط به من مهام في القديم.

وبما أنه نتاج المخيلة الخلاّقة - بعبارة يوسف الخال - فإن في مقدمة متطلبات الإبداع، والخلق، أن تتحرر لغة الشعر من قيود الماضي. أما أسلوبه فإن من السائغ أن يقوم على تطويع الأساليب القديمة لأغراض الشاعر الحديث، أو تطويرها بما يضيف إليها هذا الشاعر من وسائل يتخطى بها القوالب الجامدة. وفي نهاية المطاف لابد من أن تكون للشاعر الحديث أساليب جديدة مبتكرة كاختراع جو شعري تتسرب عبره إلى القارئ إيحاءات وإشارات تومئ إلى ما يريده الشاعر.. أو بناء القصيدة بناءً مفارقاً للسائد والمألوف.

وتحديث الشعر - كما هو الحال في تحديث النقد - لا يكون في

التشكل وحده، أو المحتوى وحده، وإن كان بعض نقاد المجلة أبدوا انحيازاً نحو الشكل أو ما يسمونه بناءً أو ما سماه بعضهم: الأداء الشعري، والتخلي عن القافية أو الوزن لا يكفي لتحديث الشعر لأنهما في الأساس عنصران ثانويان، وقد يكون الشعر بهما، وقد يكون في حلٍ من قيود القافية والوزن. والتحديث مثلما ذكرنا قبلاً يشمل عناصر الأسلوب، وبنية القصيدة، وتحرير اللغة من قيود الماضي، والنفاذ وراء المرئيات، والإحساس العميق بالحياة، وصدق التعبير وإغناء النص بالرموز والأساطير. ومهمة النقد تتجاوز التفسير إلى التقويم، وإن كان التفسير ضرورة لإقامة التواصل بين القصيدة.. والقارئ. وقد يلجئ التفسير الناقد للبحث في ينابيع القصيدة سواء في المصادر الثقافية التي اطلع عليها الشاعر، أو في حياته الشخصية، وتجربته الذاتية، والعوامل المبكرة التي أثرت فيه، وتركت بصماتها واضحة على تكوينه العقلي والوجداني، فمثل هذا البحث يسهم في فك مغاليق النص، ويميط الحجاب عما يستتر وراء المظهر الغامض لقصيدة مليئة بالصور، والإيحاءات، والرموز، غنية بالمشاعر والإحساسات.

وقد درجت في كتابات نقاد شعر مصطلحات عدة، منها مصطلح الرؤية/ الرؤيا مع ما بينهما من تفريق تكلموا عليه أو أوضحوه. والتجربة: للدلالة على شدة إحساس الشاعر بعناصر المحتوى. والبناء الذي يعنون به الشكل مثلما هو واضح عند خالدة سعيد، وأنسي الحاج، والرمز الذي ينشأ عن التكثيف والعمق، والتنوع الدلالي. والوحدة التي هي في رأي بعضهم علامة فارقة تميز القصيدة الحقة، عن القصيدة الأشلاء، قصيدة الشذرات والمزق.

الهوامش

1) يوسف الخال: الشعر في معركة الوجود، دار مجلة شعر، بيروت، ط 1، 1960، ص 8.

2) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 14.

3) السابق، نفسه ص 85.

4) السابق، ص 83.

5) السابق، ص 92-93.

6) السابق، ص 82.

7) السابق، ص 31.

8) السابق، ص 90-91.

9) السابق، ص 94.

10) السابق، ص 6-7.

11) السابق، ص 57-59.

12) السابق، ص 14.

13) السابق، ص 23.

14) السابق، ص 21-22.

15) السابق، ص 19-20.

16) السابق، ص 16.

17) السابق، ص 17.

18) السابق، ص 15.

19) السابق، ص 22-23.

20) السابق، ص 29.

21) خالدة سعيد، البحث عن جذور، دار مجلة شعر، بيروت، ط 1، 1960، ص 32.

22) السابق، ص 33.

23) السابق، ص 35.

24) السابق، ص 43.

25) السابق، ص 54.

26) السابق، ص 54-55.

27) السابق، ص 35-36.

28) السابق، ص 63.

29) السابق، ص 54.

30) السابق، ص 79.

31) السابق، ص 114.

32) السابق، ص 72.

33) السابق، ص 73.

34) السابق، ص 74.



35) السابق، ص 76.

36) السابق، ص 46.

37) السابق، ص 78-79.

38) السابق، ص 44.

39) السابق، ص 94-95.

40) السابق، ص 96.

41) السابق، ص 57.

42) السابق، ص 62.

43) السابق، ص 47.

44) السابق، ص 109.

45) الشعر في حركة الوجود، مرجع سبق ذكره، ص 101-103.

46) المرجع السابق، ص 135.

47) السابق، ص 136.

48) المرجع السابق، ص 138.

49) المرجع السابق، ص 106-107.

50) السابق، ص 67.

51) السابق، نفسه، ص 24.

52) السابق، ص 111.

53) السابق، ص 112-115.

54) السابق، ص 78.

55) السابق، ص 44.

56) السابق، ص 59.

57) السابق، ص 75.

58) السابق، ص 64.

59) السابق، ص 65.

60) السابق، ص 68.

61) إحسان عباس، بدر شاكر السياب في حياته وشعره، دار الشروق، عمان، ط 6، 1992، ص 114.

62) الشعر في معركة الوجود، ص 82.

63) السابق نفسه، ص 82.

64) السابق، ص 105.

65) السابق، ص 46.

66) السابق، ص 69.

67) السابق، ص 70.

68) السابق، ص 23.

69) السابق، ص 47.

70) السابق، ص 48-49.

71) السابق نفسه، ص 17.

72) السابق نفسه، ص 22.

73) السابق نفسه، ص 67.

74) السابق نفسه، ص 71.

75) السابق نفسه، ص 72.

76) السابق، ص 104.

77) السابق، ص 89.

78) السابق، ص 91.

79) السابق، ص 48-52.

80) ينظر كتابه: من الذي سرق النار، تحرير وتقديم وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1980، ص 92.

81) الشعر في معركة الوجود، ص 83-86.

82) السابق نفسه، ص 40.

83) يوسف الخال: المرجع السابق ص 17.



* * *

إشارات:

إن ولادة أي نظرية ولادة طبيعية بحاجة إلى مهاد علمي وفكري، فالحركة النقدية السليمة مرتهنة بالفكر السليم، وهي جزء منه، فإذا تقدم الفكر واتسعت مداركه وامتدت آفاقه ومناخاته جارته الحركة النقدية في ذلك، وإذا ركد ركدت وهمدت، ويدور النقد والأدب في زمن الجمود والثبات حول قطب واحد، وهو قيمة القديم والنظر إليه نظرة انبهار واستسلام ومحاولة محاكاته، وتتلخص وظيفة الناقد حينذاك في شرح هذا الأدب وبيان أسراره وجمالياته، ويتوقف الإبداع عند تقليد القدماء في صورهم ومعانيهم وأغراضهم وتراكيبهم وأساليبهم، ويكون الإنتاج الجديد صورة عن الإنتاج القديم، ولكنه لا يمتلك ما يمتلكه من أصالة وتجارب ورؤى، ولذلك يكون الإنتاج الجديد مكروراً وناقصاً وهزيلاً، وهو لا يرتقي إلى منزلة القديم في كماله واكتماله، ولا تقتصر هذه الحالة على أدب محدد عند أمة محددة، فهي في الشرق مثلما هي في الغرب، وهي تترافق في حالات الضعف في حلّه وارتحاله.

وقد ظل العقل الأرسطي مهيمناً على الفكر الأوروبي، بما فيه النقد، حتى أواخر القرن الثامن عشر. صحيح أن المسيحية أزاحت الوثنية الأرسطية واستبدلت بها الفكر المسيحي، ولكن انغلاق أوروبا على رؤية أحادية غير قادرة على التحول والتطور فترة غير قصيرة، فعاد العقل الأرسطي إلى الكلاسيكية مارداً عظيماً في حركة النهضة الأوروبية الحديثة، وقد أعاد بوالو (BOILEAU) (1636-1711م) في عمله (L'ART POÉTIQUE) 1674م إلى حد ما وصل إليه أرسطو في «فن

الشعر» من قوانين الأدب، كالوحدات الثلاث وسواها، وتجسّد ذلك عند عمالقة المسرح الفرنسي الكلاسيكي راسين وكورنيي وموليير الذين عاصروا بوالوا، وظلت القواعد الأرسطية شامخة بين الأجناس الأدبية من جهة وبين موضوعاتها وأساليبها وتقاناتها من جهة أخرى.

ظلت نظرية المحاكاة (MIME SIS) تجثم على صدر الأدب والنقد في الكلاسيكية، وقدّس أربابها، وبخاصة بوالو، العقل تقديساً وهاجموا الخيال، واتهموه بالقصور والفوضى والانحلال الخلقي والفني معاً، ولم تكن هذه النظرة النقدية مقتصرة على أرباب النقد، وإنما هي في أصولها نظرة فلسفية عامة، فقد قام ديكارت (RENÉ DECARTES) (-1650 1596م) يهاجم الخيال، ووصفه دريدن (JOHN DRYDEN) (-1700 1631م) بأنه تلك الملكة الفوضوية التي لا تراعي قانوناً، وهي أم الجنون والأحلام والأوهام والحمّى، ونادى معظم الفلاسفة والنقاد في العصر الكلاسيكي بضرورة أن يضع الخيال لسلطان العقل خضوعاً تاماً، وكان العقل يعني عندهم الانضباط وحارس الخلق الاجتماعي السليم، في حين كان الخيال يعني الفوضى والتحلل ومدعاة إلى الانطلاق بلا حدود، ولذلك أصر النقاد على أنه إذا أراد الأدباء الكتابة فما عليهم إلا أن يحتذوا نماذج محددة في القديم، وأن يستعيروا قوالبهم وصورهم وموضوعاتهم وأفكارهم، وغاية الإبداع، عندهم، محاكاة هؤلاء القدماء، ولذلك تحددت الطرق والأدوات والتقانات والأجناس الأدبية ضمن نظرية المحاكاة، وظل الأدب يتوجه إلى الطبقة الأرستقراطية ويمجدها، فموضوعات التراجيديا والملحمة في تمجيد الآلهة وأشباههم من الأبطال (جلجامش، آخيل، أوديب.....، إلخ)، وموضوعات الكوميديا محددة في الهزل، وأبطالها من الناس العاديين، ولكنها تستهدف، في نهاية الأمر النظر في مثل هذه النماذج الإنسانية، كما تستهدف جودة السبك والوظيفة الأخلاقية الثابتة.

ولكن أوروبا بدأت في القرن الثامن عشر تتململ تحت سلطان العقل والطبقة الأرستقراطية نتيجة الحروب المتتالية التي قامت هناك، وأهمها الثورة الفرنسية التي زعزعت التقاليد السياسية والفكرية والثقافية، وأدت فيما بعد إلى الاهتمام بالآثار القومية والشعر الشعبي وانتقال الأدب من البلاطات إلى الساحات العامة، والتبشير بالتحرر الاجتماعي والأخلاقي والفكري، كما أدت إلى الانعتاق من الأغلال والقواعد.

ومن الإجحاف أن نذكر نظرية الشكل العضوي في الرومانسية دون أن نتوقف عند الفكرة الفلسفية التي أفضت إلى نشوء هذه النظرية في الفن، وعند أساتذة هذه النظرية، وهم الفلاسفة المثاليون الألمان في نهاية القرن الثامن عشر، وقد استطاعوا أن يحدوا من سيطرة الآلية (MÉCANISME) على الشعور الإنساني، وميزوا الشكل العضوي من الشكل الآلي (اللاعضوي) ومهدوا أمام كولردج (SAMUEL TAYLOR COLRIDGE) (1772-1834م) لصياغة نظريته النقدية، كما مهدوا الطريق للرومانسية الأوروبية في بداية القرن التاسع عشر.

ولم يكن تمييز هؤلاء الفلاسفة الشكل العضوي من الشكل الآلي مصادفة أو نقلاً عن واقع غريب، وإنما جاء نتيجة لقراءة الواقع الأوروبي بعد سيطرة الآلة على الإنسان، فانتشرت الكآبة في الأحياء الشعبية، فهب الفلاسفة لتدارس ما آلت إليه الثورة الصناعية، فبينوا أن الحياة غير المادة، فالحي كل عضوي مستقل مركب من أجزاء متحدة غير منعزلة، يكمل بعضها بعضاً. أما الآلة فهي جسم مركب من أجزاء يكمل بعضها بعضاً، ولكنها لا عضوية[1]، ويمكننا أن نفصل أي جزء عن الآخر، أو عن «الكل»، ثم نعيد تركيبه، أو نستبدل قطعة بأخرى من دون أن تتأثر الآلة بذلك، ولكن الجسم الحي مختلف عن ذلك اختلافاً جذرياً.

كان هردر (JOHN HERDER) (1744-1803م) أول من رفض تفسير الآلية الرياضية لما هو عضوي، ودعا إلى الاهتمام بالأدب الشعبي، ونبّه على أن لكل عصر وبيئة أدباً خاصاً بهما، وتابعه غوته (JOHNN GOETHE) (1749-1832م) الذي ربط موضوع الفن بالحياة، وماثل بين عمليتي النمو العضوي في الطبيعة والخلق في الأدب والفن، ورأى أن القوانين العضوية تضبط التطور اللاواعي ضبطاً داخلياً يحد من تشتته[2]، وذهب كانت (EMMANUEK KANT) (1724-1804م) إلى عجز الآلية عن تفسير الكائن العضوي، ولاسيما أنه ينمو ويتكاثر بطبيعته، وأنه نموذج على صورة نوعه، كما يحمل في ذاته القدرة على تحويل المواد الخارجية إلى أجزاء في كيانه الحي[3]، ويشترط كانت في الفنان الأصيل توافر ملكات أربع هي: المخيلة، والفهم، والروح، والذوق[4]، وجاء بعده شلنغ (FRIEDRICH SCHLLING) (1775-1854م) ليضع بصماته الصوفية على هذه الطريقة الوحيدة التي تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه، وأن الشعر هو الطريقة الوحيدة لإدراك المطلق[5]، وأن الفن يتشكل من التناقض اللامتناهي، وعضويته روحية طبيعية داخلية، وإذا الأضداد: الوعي واللاوعي، العضوي واللاعضوي تسعى إلى الوحدة[6]، وأهم ما في نظرته أن الملكة العجيبة المنتجة التي نفكر ونوفق بوساطتها بين المتناقضات هي الخيال[7]، والخيال قوة قادرة على التوفيق بين المتناقضات، وعلى رؤية الوحدة التي تختفي وراء هذه المتناقضات[8].

هكذا رفع هؤلاء الفلاسفة مكانة الخيال فوق مكانة العقل، ورفعوا الشعر الغنائي فوق سواه من الأجناس الشعرية، وأعادوا إليه اعتباره، وميزوا الشكل العضوي من الشكل الآلي (اللاعضوي) فمهدوا الطريق لفكر كولردج لصياغة نظريته النقدية في الشكل العضوي ووحدة القصيدة.

- 2 -

أساسيات: نظرية الشكل العضوي في النقد الرومانسي (كولردج)

رحل كولردج إلى ألمانيا، واطلع اطلاعاً مباشراً على الفلسفة المثالية الألمانية، واستفاد في صياغة نظريته في الشكل العضوي، أو الخيال منهم، وكان أقرب إلى شلنغ من سواه، فالخيال عنده، يجمع صوره من الطبيعة أولاً، ثم يحاول أن يخلع على ما هو متفرق منها روحاً واحدة، فإذا المتفرق في الطبيعة يصبح متكاملاً وموحداً[9]، وأهم ما في نظريته:

أولاً: التفرقة بين الخيال الأولي والخيال الثانوي: قسم كولردج الخيال إلى قسمين: خيال أولي وخيال ثانوي، وهو يعد الخيال الأولي: «الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني، والتكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في الـ «أنا» اللامتناهي»[10].

يتضح من خلال التعريف أن الخيال الأولي ضروري لمعرفة جوهر الأشياء، ووظيفته الجمع، ومجاله لعقل والعالم المألوف، وهو ضروري للعالم والفيلسوف والشاعر، ولكنه ليس مجالاً للصهر والتوحيد، ومن هنا صلته بالخيال الثانوي، ضرورته في المرحلة التي تسبق مرحلة الصهر، ولا يكون الصهر إلا مع الخيال الثانوي، وهو من اختصاص الشعراء وحدهم، ومن هنا فصل كولردج - كما فعل أساتذته - بين نوعين ووظيفتين من الخيال، ورفع أيضاً مكانة الشاعر فوق مكانة العالم والفيلسوف، فبعد أن توقفا عند حدود الخيال الأولي استطاع الشاعر وحده أن يستمر ويتجاوز هذه الحدود إلى الخيال الثانوي.

والخيال الثانوي، عند كولردج، صدى للخيال الأولي، وهو مع الإرادة الوجدانية وعلى صلة بالخيال الأولي من حيث نوع عمله، ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وفي طريقة عمله، «إنه يحلل وينشر ويجزئ

لكي يخلق من جديد، أو حيث تكون هذه العملية غير ممكنة، يصارع مع ذلك وفي كل الحالات لأن يرفع إلى مستوى المثال وأن يوحد»[11].

واضح من كلام كولردج أن الخيال الثانوي انتقائي، فهو لا يأخذ كل ما في الطبيعة، وإنما هو يجمع ويحذف الزوائد، ووظيفته أن يذيب ويحطم ويوحد من جهة، وأن يسمح للشاعر بأن يخلع روحه على الأشياء التي يذيبها ويوحدها، وأن يكون واعياً في أثناء هذه العملية، ليرى ويبتكر الجديد، ويحول ما هو واقعي وعادي إلى مثالي، وينقل اليومي والمألوف إلى الشعري.

إن الخيال الثانوي يسعى إلى التوازن بين المادي والمثالي، والمألوف والشعري، كما يسعى إلى التوازن بين العاطفة والصورة، وبين الشعور واللاشعور بوساطة الإرادة الواعية التي تقي الخيال من الانحراف والفوضى، وتعمل على تنظيمه في سبيل بناء عمل فني موحد ومتكامل.

يتبين مما تقدم أن للخيال الثانوي وظيفتين تعملان معاً، أولاهما وظيفة الإذابة والتحطيم والصهر، وهي وظيفة ضرورية بعد وظيفة الجمع التي قام بها الخيال الأولي، وثانيتهما التنظيم، وتقوم به إرادة الوعي، وهي ضرورة للتوازن بين الصورة والعاطفة، فلا تنهض الصورة من دون عاطفة، ولا تنهض العاطفة من دون صورة، إضافة إلى أن إرادة الوعي تحافظ على الوحدة الموسيقية من جهة، وتحافظ على ملامح الأجناس الشعرية إلى حد ما من جهة ثانية.

ونرجح أن لهذه التفرقة بين نوعي الخيال صلة متينة بالفلسفة المثالية الألمانية، وقد تجلت عند كانت الذي ميز الفن من العلم، وذهب إلى أن الأول منهما ملكة عملية أو صنع، والثاني معرفة، والفن، عنده، نشاط حر ولهو بقصد المتعة، كما ميز العبقرية من المحاكاة، وضرب كانت مثلاً على ذلك حين قال: «إن في استطاعة أي إنسان أن يتعلم كل ما شرحه

(نيوتن) ولكن ليس في وسع أحد أن يتعلم كيف ينظم قصائد رائعة كتلك التي نظمها (هوميروس) مهما يتبع قواعد الشعر المعروفة، ومهما يتفنن في محاكاة النماذج الرائعة. وإذا كان العالم يستطيع أن يبين لنا الخطوات التي اتبعها في بحثه، فإنه ليس في استطاعة الشاعر أن يصف لنا الطريقة التي التزمها في نظم القصيدة، لأنه هو نفسه لا يدري من أمر هذا كله شيئاً، وهو أعجز من أن يعلم الآخرين نظم الشعر. ولذلك فالعبقرية منحة تجود بها الطبيعة على فرد بعينه تزول بزواله، ويتعذر نقلها من فرد إلى آخر، وتوصل (كانت) إلى أن ملكة الأفكار الجمالية تتجلى بصفة خاصة في ميدان الشعر حيث يمتزج الفهم (الخيال الأولي) بالخيال (الخيال الثانوي) ويتحقق ضرب من الانسجام بين القدرة العاقلة وملكة المخيلة (الوحدة العضوية»[12].

ثانياً: التفرقة بين الخيال والتوهم: ميز كولردج بين ملكة الخيال (IMAGINATION) والتوهم (FANCY) تمييزاً واضحاً، فالخيال «هو القوة التي بوساطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر»[13]، وهذا يعني أن التوهم، عنده، مناقض للخيال، «فإن قوة الاستدعاء (FANCY) ليس لها مقابل تعمل اللهم إلا ما ثابت ومحدود. وقوة الاستدعاء في الحقيقة ليست إلا طرازاً من الذاكرة متحرراً من نظام الزمن والمكان مختلطاً بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بالكلمة (اختيار) ومعدلاً بها، ولكنها كالذاكرة العادية سواء بسواء، لابد أن تلتقي كل موادها معدة من قانون الترابط»[14].

ويمكننا من خلال هذين التعريفين ومن خلال قراءتنا لبعض النصوص الموازية لهما والشروح أن نتلمس عدداً من الفروق بين الخيال والتوهم، وأهمها:

1 - الخيال قوة سحرية تركيبية غير محسوسة، وهي مهيمنة وصاهرة وموحدة، في حين أن التوهم قوة عقلية تركيبية محسوسة، ويتوقف عملها عند التجميع والانتقاء والربط الخارجي الوصلي، ولذلك يعمل الخيال من داخل العمل الفني بوساطة قوته الصاهرة، في حين أن العقل في التوهم يعمل من خارج العمل الفني بوساطة التلفيق والوصل، ويصهر الخيال الأجزاء المتفرقة، ويوحد الثنائيات الضدية وفق قانون الشكل العضوي، في حين يتوقف عمل التوهم عند الربط والوصل بين الأجزاء المتفرقة وفق قانون تداعي المعاني، فيكون عمل الخيال صهرياً بين الثنائيات والعناصر، وتظل الثنائيات والصور منفصلة بعضها عن بعض في التوهم، والخيال قوة جبارة تجعل من المادة والموضوع بالصهر والتوحيد جسماً حياً جديداً يتعذر تفكيكه بعد صهره، في حين أن التوهم يعيد إليك المادة والموضوع كما هما بعد ترتيبهما، ويمكنك تفكيك الجسم المكون منهما وإعادته إلى ما كان عليه قبل التلفيق. وهكذا يكون عمل الخيال تحويل المادة إلى جسم حي من خلال العاطفة الصاهرة، في حين يكون عمل التوهم عقلياً صناعياً آلياً.

2 - المخيلة الواعية مجال عمل الخيال الشعري، والذاكرة مجال عمل التوهم، ولذلك يكون شعر الخيال شعر الطبع والعفوية وشعر التوهم شعر الصنعة والتعالم، ويعمل الخيال بوساطة التجربة والموهبة والرؤيا، في حين يعمل التوهم من خلال العلم والمعرفة الخبرة.

3 - تعمل مخيلة الشاعر مقترنة بعاطفته الوهاجة الصاهرة ووعيه معاً، فتتوحد ذات الشاعر وموضوعه من خلال العاطفة أو القوة الصاهرة، ويعمل الفكر خالياً من عاطفة الشاعر في التوهم، فتظل أجزاء الموضوع باردة مستقلة، ويظل العمل مفككاً، وإن بدا موحداً، ولذلك

ينتج الخيال صوراً وأفكاراً وحّدتها العاطفة، في حين يفتقد شعر التوهم إلى هذه الوحدة، لتظل الصور والأفكار باردة متفرقة، وهي موصولة وصلاً خارجياً قابلاً لتفكك.

4 - ينتج الخيال شكلاً موحداً وجديداً، في حين ينتج التوهم الشكل الآلي «اللاعضوي»، «ويمثل كولردج للفرق بين الشكلين... بين شكل فاكهة طبيعية مستديرة وبين شكل صناعي جمعنا فيه ربع برتقالة وربع تفاحة وربع رمانة وربع ليمونة ووضعنا هذه الأرباع جنباً إلى جنب بحيث يبدو النتاج وكأنه فاكهة مستديرة حقيقية. والرجل العبقري هو وحده الذي يتمكن عن طريق الخيال من خلق عمل فني يتحقق فيه هذا الشكل العضوي»[15].

5 - وإذا كان الخيال ينتج الشكل العضوي والتوهم ينتج الشكل الآلي فهذا يعني أن الخيال ينتج الشعر في حين أن التوهم ينتج النثر الموزون أو النظم، وهذا يعني أيضاً أن الوحدة التي ينتجها الخيال وحدة عضوية، في حين يقف التوهم عند إنتاج وحدة الموضوع، ولا يتجاوزها.

ونتوقف بعد ذلك كله عند خصائص الشكل العضوي، وأهمها:

1 - الشكل العضوي كيان حي نام، ونموه تدرجي، عفوي، داخلي، ناشئ عن قوة مركزية تنبع من مبدأ في باطن الكائن الحي، وهو نمو وظيفي استقلالي.

2 - الشكل العضوي معمار متماسك متلاحم تفاعلي يتعذر تفكيكه إلى عناصره الأولية دون الإساءة إلى هذا المعمار أو عناصره، ويؤكد كولردج ذلك، فيقول: «استخراج حجر من الأهرام باليد المجردة لن يكون أكثر صعوبة من تغيير كلمة أو موقع كلمة عند ميلتون أو شكسبير (في مؤلفاتهم ذات الأهمية القصوى على الأقل) دون أن

تجعل المؤلف يقول شيئاً آخر أو شيئاً أسوأ مما يقول»[16]، وعلى الرغم من أن خصائص الشكل العضوي متقاطعة متداخلة، وتفضي إحداها إلى الأخرى، أو تنبثق عنها، فإن لهذه الخصيصة دلالة عظيمة، ومنها سوف ننطلق لنبين أن هذه الخصيصة فاتت النقاد الذين تحدثوا عن وحدة القصيدة العربية.

3 - إن مقولة «الشعر لا يترجم» لا تنطبق إلا على الشكل العضوي. أما الشكل الآلي فهو النثر الموزون أو النظم، ويستطيع المترجم الحاذق ترجمة الأجناس النثرية دون أن تفقد كثيراً من فحواها وقيمتها الأدبية، ولا يستعصي الشكل العضوي على الترجمة وحدها، وإنما هو يستعصي أيضاً على استبدال الأبيات أو العبارات أو الكلمات في اللغة نفسها، فيرى كولردج أن الأبيات التي يمكن «أن تترجم إلى كلمات أخرى في اللغة نفسها دون أن تفقد شيئاً من فحواها، سوا، من حيث الإحساس بالترابط أو أي شعور له قيمته، هي أبيات بالغة السوء في لغتها»[17].

4 - الوزن ضروري في الشكل العضوي، وهو خميرة القصيدة، ولكنه ليس شرطاً كافياً للتمييز بين الشعر والنثر، فقد يتوافر في الشكل الآلي أو التوهم دون أن ينتج قصيدة، ولذلك يذهب كولردج إلى أن الوحدة العضوية هي المقياس الحقيقي الذي نميز بوساطته بين الشكل العضوي والشكل الآلي، فيقول: «والقصيدة تحتوي على نفس المصادر التي يحتوي عليها التأليف النثري، ولهذا فالاختلاف بينهما لابد أن يكون اختلافاً في ضم بعضها إلى بعض، نتيجة لاختلاف الهدف المطروح. فاختلاف ضم بعض العناصر إلى بعض يكون على حسب اختلاف الهدف. فمن الممكن أن يكون الهدف هو مجرد تيسير تذكر حقائق أو ملاحظات معينة عن طريق الترتيب

الصناعي، ويكون التأليف قصيدة لمجرد أنها تتميز عن النثر بالوزن والقافية أو بهما مجتمعين. وبهذا المعنى، وهو أحط المعاني، يستطيع إنسان أن يطلق اسم قصيدة على التعداد المعروف للأيام في الشهور المتعددة»[18].

5 - وبناء على ما تقدم يكون الشعر وحده قابلاً لتجدد القراءة وتجدد المتعة بالقراءة لأنه «ليست القصيدة التي قرأناها هي التي لها القوة الأصلية والتي تستحق اسم الشعر في أساسه، بل تلك التي نعود إليها في أعظم قدر من المتعة»[19].

ونتوقف أخيراً عند أهم نتائج الشكل العضوي في النظرية الرومانسية:

1 - نظرية الشكل العضوي بنت العصر الرومانسي والفكر المثالي في أوروبا.

2 - لا فصل في نظرية الشكل العضوي بين الشكل والمضمون وبين المفيد والممتع، فالأساس في هذه النظرية الإلهام والخيال، فإذا تواردت عناصر القصيدة تواردت بموادها وشكلها وصورها وتجربتها ورؤاها ولغتها وإيقاعها، وبذلك أبطلت هذه النظرية النظريات التي تقوم على المضمون وحده، أو على الشكل وحده، أو التي تفصل بين الشكل والمضمون، كما أبطلت مقولة الشعر نفع خالص أو متعة خالصة.

3 - تنتج نظرية الشكل العضوي الجمال المركب، وهو جمال ناجم عن وجود الكثرة في صور الوحدة، والجمال بطبيعته متفاعل متحول، «ومعنى ذلك أنه ينمو وفاقاً لقانون التفاعل، ويتطور من حال إلى حال وفاقاً لقانون التحول»[20].

4 - استناد النقد الجديد في أوروبا بعد مرحلة الرومانسية إلى نظرية

الشكل العضوي، وانبثاقه منها في تقرير النقاد أن المهمة الأولى للنقد ينبغي أن تتوجه إلى وحد الأثر الأدبي وتماسكه وقوانينه الداخلية (البنيوية وما بعدها... إلخ).

5 - الذهاب إلى أن لكل عمل أدبي بذرة داخلية تشكله وفق طبيعتها، وهكذا كانت فكرة استقلال كل عمل أدبي بجمالياته الخاصة به، والنظر إلى بنية العمل، لا إلى القوالب النقدية التي صبت وفق منظورات سابقة ونماذج أدبية قديمة (الكلاسيكية).

6 - إعلاء قيمة الفروق في النقد، كالفرق بين النظم والشعر بوساطة الشكل العضوي، لا وفق الوزن والمعايير الظاهرة، والفرق بين الشعر والنثر من خلال هذا الشكل، ففي الشكل العضوي يتعذر عليك أن تقتلع كلمة من مكانها، أو تستبدل بها أخرى، ويتعذر الشعر على الترجمة في حين يكون النثر مطواعاً لها.

- 3 -

نظرية الشكل العضوي في النقد العربي الحديث:

بدأت رياح الغرب تهب على شرقنا العربي عاصفة منذ بداية النهضة، فبدأ الانبهار بالفروق التي كانت تفصلنا عنه، وبدأ الاتصال المباشر بالثقافة الغربية، وكان للترجمة، وبخاصة عن المسرح، الدور الفعال في التفات الشاميين قبل غيرهم إلى ظاهرة وحدة العمل الأدبي، ولاسيما أن معظم المترجمين كانوا شعراء، وترافق هذا الالتفات مع الالتفات إلى ضرورة استخدام الألفاظ المألوفة والدعوة إلى مخاطبة العصر في الموضوعات والأساليب، والمقارنة بين الشعر العربي والشعر الغربي في معانيه ومبانيه، وضرورة تجدد الشعر العربي باعتماده على الحكاية والحدث والصراع الدرامي[21].

بدأ التبشير بوحدة القصيدة في نهايات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين على صفحات الدوريات ومن خلال عقد المقابلات بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي، وكان الشيخ نجيب الحداد أول من نبه، في مقالته «مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي» التي نشرها على صفحات مجلة «البيان» في عام 1897م، على أن القصيدة الغربية «ويشمل حديثه الشعر الغنائي والمسرحي» تبدو موحدة الأجزاء والفصول، في حين تفتقد القصيدة العربية إلى ذلك. فقال أولاً في المفارقة بين الشعر العربي والشعر الغربي من حيث تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة: «ثم إن من اصطلاح الإفرنج أن لا يقدموا شيئاً بين أيدي أغراضهم الشعرية بل يأتون بها اقتضاباً من غير تمهيد ولا تقدمة على خلاف ما يفعله أكثر شعراء العرب من تقديم الغزل والنسيب والحكم وأمثالها أمام ما يقصدون من المدح أو الرثاء أو إلى أن يخلصوا منها إليه إلا أن ذلك ليس بالأمر اللازم عندنا وكثيراً ما يأتي الشاعر بغرضه في مفتتح القصيدة دون توطئة ولا تمهيد»[22].

وقد ربط الحداد - وهو في مجال المقارنة - وحدة القصيدة بالأعمال المسرحية الشعرية، هذا ما كان العرب يفتقدون إليه في تلك الفترة، فقال: «ومما فاق فيه الإفرنج في مقام الشعر وانفردوا به دوننا نظم الروايات التمثيلية واعتدادها من أول أبواب الشعر وأسمى درجاته وأشدها دلالة على براعة الشعر وحسن اختراعه، وهم مصيبون في هذا الاعتقاد كل الإصابة لأن في نظم الرواية الشعرية من الدلالة على الفضل والإبداع أكثر مما في نظم الديوان من القصائد والمقطعات إذ هي تقتضي حسن الاختراع في تأليف حكايتها وبراعة النظم في وضع أبياتها ولطف التصور في بيان شعائر ممثليها واختلاف حالاتهم ودقة النظر في تبويب فصولها وتوثيق عقدتها ووصل بعضها ببعض مما يستلزم روية طويلة وعارضة شديدة وقدرة فائقة في التصور والنظم والتأليف على غير ما تقتضيه القصائد

والمقاطع المستقلة التي يقصد بها الناظم غرضاً واحداً فيأتي به في أبيات معدودة لا يضطر فيها إلى عقد حكاية ولا إلى تمثيل عواطف متعددة ولا إلى إقامة نفسه في موقف كل شخص من أشخاص الرواية يتكلم بلسانه وينطق عن شعوره ويضع في دوره التمثيلي ما كان ينبغي أن يقول صاحب الدور الأصيل. وقد انتقل هذا الفن إلينا في هذه الأيام واشتغل به جماعة منا نظموا فيه الروايات الشعرية»[23].

يلاحظ أن الحداد كان شاعراً ومترجماً ومسرحياً، وقد تنبه إلى المسرح الشعري، وربط وحدة القصيدة بهذا الجنس الشعري التمثيلي الوافد، إضافة إلى الشعر القصصي.

وتابع خليل مطران سلفه الحداد في الدعوة إلى ضرورة أن تكون القصيدة موحدة في مطلع القرن العشرين، فميَّز بين بناء يقوم على وحدة البيت وبناء يقوم على وحدة القصيدة، وصرح بأنه لم يجد في الشعر العربي «ارتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة، ولا تلاحماً بين أجزائها، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها، وتوطد أركانها، وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس ولكن بلا صلة ولا تسلسل، وناهيك عما في الغزل العربي من الأغراض الاتباعية التي لا تجتمع إلا لتتنافر وتتناكب في ذهن القارئ»[24].

وبين مطران في مقالة أخرى في مجلته أنه يحاول أن ينظم شعراً مرتبط الأجزاء على طريقة الشعر الإفرنجي، فقال: «قرأنا في المجلة البيضاء الفرنسوية تعريب بعض قصائد إيطالية، من طراز شعري جديد في التصوير لشاعر يدعى مارينتي، فألفيناها بديعة الوصف على غرابتها، ولمحنا فيها مزيد تقرب إلى المذهب العربي في النظم، وسوى أن الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها قصداً إلى غاية

واحدة، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة على المألوف التي هي أقرب فيما نظن إلى الصواب وأشد تأثيراً في النفوس، وأوفى بمطالب العقول ورغائب القلوب في هذا العصر»[25].

ثم جاء بيان مطران في مقدمة ديوانه (1908م) متضمناً الدعوة إلى وحدة القصيدة: «لا يُنظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه وإلى جمال القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحر وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر»[26].

يمكننا أن نطلق على مرحلة الحداد ومطران مرحلة التبشير بوحدة القصيدة ويلاحظ عليها:

1 - أن الرجلين شاعران ومترجمان أولاً وناقدان ثانياً، وقد اطلعا على المسرح الشعري الغربي بحكم عملهما في الترجمة، فتنبها على وحدة القصيدة من خلال الجنس المسرحي لا من خلال النصوص النقدية، ونبها عليها، وربطا بين المسرحية الشعرية وبين هذا المصطلح.

2 - وأن الرجلين كانا في مجال المقارنة بين الشعر العربي في عصرهما والشعر الإفرنجي، وقد وجدا في الأخير ما لم يجداه في الأول من حيث تماسك الموضوع والشكل وجمال التصور والمعمار... إلخ.

3 - وأن الرجلين كانا يتحدثان عن وحدة القصيدة من خلال حديثهما عن موضوعات أخرى، كالمقارنة والعصرية وحيوية هذا الشعر دون ذاك، ولذلك كان حديثهما يتسم بالسرعة والتنظير، وقد كنا بحاجة إلى التطبيق لنتبين مدى فهمهما لنظرية الشكل العضوي.

4 - وأن الرجلين ميزا بين طريقتين في نظم الشعر، طريقة العرب التي

تقوم - حسب رأيهما - على وحدة البيت، وطريقة الغرب التي تقوم على وحدة القصيدة، والشعر الإفرنجي موحّد الموضوع، وليس كذلك شأن الشعر العربي، وإذا كانت القصيدة متلاحمة الأجزاء في الغرب فإنها مفككة عندنا.

5 - وقد ذهب الرجلان إلى أن جمالية القصيدة تنجم عن السياق، وأن جمالية البيت لا يُنظر إليها إلا من خلال سياقها، وبذلك نسفا النقد التجزيئي والزخرفي الذي نظر إلى جمال البيت في ذاته.

6 - وأن الرجلين، ولاسيما الحداد منهما، كانا في مجال المفاضلة بين الأجناس الشعرية، فقد ذهبا إلى أن الروايات التمثيلية جنس شعري صعب راق يتميز على الشعر العربي الغنائي في صفاته وطبيعته.

7 - وأنهما استعارا مصطلح «وحدة القصيدة» من الغرب في مرحلة كان معظم ما فيها يتجه إلى الغرب ليستعير منه أساليب الحياة والتفكير والعلوم والمعارف، ومنها استعارة المقاييس النقدية.

وبعد فإن الباحث يلاحظ ترجرج مصطلح وحدة القصيدة عند الحداد ومطران بين الشكل العضوي والشكل اللاعضوي (الآلي)، ويغلب على فهمهما لوحدة القصيدة على أنها وحدة موضوع وارتباط معاني الموضوع الواحد بعضها ببعض، وأن يكون العمل الأدبي موحداً، ويرى الباحث أن هذه المرحلة كانت ضرورية للوصول إلى مرحلة الشكل العضوي، فالانتقال من وحدة البيت ومن النقد التجزيئي إلى وحدة الموضوع ضروري للوصول إلى الشكل العضوي وجمالياته النقدية، ثم إنهما نبها على قضية أرسطية هامة، وهي اقتران وحدة القصيدة بالأجناس الشعرية غير الغنائية.

ولا يختلف كلام عبدالرحمن شكري على وحدة القصيدة عن كلام سلفيه على الرغم من أنه جاء متأخراً عنهما، وكان مطلعاً على الأدب الإنكليزي الرومانسي (ومنه نظرية الشكل العضوي عند كولردج)، وقد

ورد حديثه في مقدمتي ديوانيه (الجزء الخامس 1916م) و(الجزء السابع 1919م)، ففي مقدمة الجزء الخامس يتحدث عن صلة القراء بالشاعر وشعره، فهم يريدون منه «أن ينزل إلى مستوى عقولهم ونفوسهم وأذواقهم، ويحكمون على قصيدته بأبيات منها تستهوي أنفسهم إما بحق وإما بباطل. لأنهم يعدون كل بيت وحدة تامة. وهذا خطأ. فإن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانة القصيدة بعيداً عن موضوعها. وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهيناً بتفهم الصلة بينه وبين موضوع القصيدة ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى الطائشة بل بالنظرة المتأملة الفنية فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة. فإننا إذا فعلنا ذلك وجدنا أن البيت قد لا يكون مما يستفز القارئ لغرابته وهو بالرغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصيدة. ومثل الشاعر الذي يُعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها، مثل النقّاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيباً واحداً.

وكما أنه ينبغي للنقّاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير وكذلك ينبغي أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع. فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل. وهي مغالطة غريبة إذ إن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من العاطفة والتفكير. فبعض شعر الشاعر تكون العاطفة فيه أوضح وألزم. وفي بعضه تكون أقل وضوحاً»[27].

يلاحظ على هذا النص الطويل ما يلي:

1 - صلة الشاعر بالمتلقي وضرورة مراعاة مقتضى الحال ومخاطبة المتلقين بما يتناسب وأذواقهم ومداركهم.

2 - إعادة وحدة البيت إلى ذوق المتلقي الذي تثقّف وتربّى ضمن مدرسة «عمود الشعر» و«منهج القصيدة»، أو ضمن المألوف العادي المكرر، ويرفض الشاعر أن يشكل البيت المفرد وحدة مستقلة عن سواها في السياق الشعري.

3 - أن تكون القصيدة وحدة أو كياناً مستقلاً، ويفهم من كلامه أن الباعث إلى هذه الدعوة أنه كان في مجال الدفاع عن شعره إزاء الخصوم أو النقاد أو بعض القراء، ولكن طبيعة الوحدة التي نادى بها أو فهمها هي وحدة الموضوع أو المعنى أو الشكل الآلي (اللاعضوي) أو وحدة التوهم، فهو يبين صراحة بأنها اتصال المعنى بالمعنى ضمن الموضوع الواحد.

4 - رفض النقد التجزيئي، وضرورة أن ينظر القارئ إلى القصيدة على أنها كلٌّ موحد، ولكنه كلٌّ من حيث الموضوع، وموحد من حيث المعاني وتسلسلها وترابطها، وهذه وحدة تكون في النثر لا في الشعر.

5 - قيمة البيت الجمالية في صلته بالأبيات الأخرى، أي السياق (CONTEXTE)، ولكننا إذا تأملنا النص أدركنا بسرعة ودون صعوبة أنه يقصد به سياق المعنى.

6 - أما النقش، أو الدعوة إلى تلوين موضوع القصيدة بالخيال والتفكير والعاطفة فإنه لا يكون إلا من خارج العمل لا في داخله، ويتم ذلك عنده بعد إنجاز النص وبعد أن يفرغ الصانع من صورة عمله الأولى، فإذا هو مرحلة تالية لمرحلة نظم القصيدة، ويقوم الشاعر بعد ذلك بتوزيع الخيال والعاطفة والفكرة بحسب ما يتطلبه المقطع أو البيت أو

الفقرة أو سواها، تماماً كما يصنع النحّاس آنية، ثم يفرغ بعد ذلك إلى النقش الخارجي، وهذا ما يجعل العمل من التوهم، أو الشكل اللاعضوي (الآلي).

وأورد شكري في مقدمة ديوانه - الجزء السابع - 1919م شرحه لمضمون قصيدته «الملك الثائر» ما يلي: «هذه قصيدة (الملك الثائر) لقد حاول غبي أن يقرأها مرة، فقرأ منها أبياتاً، ورأى عصيان الملك، فأخذ منه الغضب كل مأخذ، ولم يتم قراءة القصيدة. فلما قُرئت له ما لاقاه الملك الثائر من العقاب لعصيانه ان شرح صدره وقال: (إنه جدير بهذا العقاب). وهذه الحادثة تشرح السبب في سوء الفهم الذي يعتور بعض الناس في قراءة القصائد التي تشرح أمثال هذه الخواطر والعواطف النفسية التي لها علاقة بالحياة والخلق. فإنه لا يحاول تفهم مغزى القصيدة الذي لا يُستخلص من أبيات مفردة من القصيدة بل يستخلصه بأن يفهم وحدة القصيدة الفنية وما تقتضيه المقابلة الفنية من اختلاف جوانب الرأي فيها واختلاف حالات النفس التي ضمنتها القصيدة»[28].

يلاحظ على هذا المقطع ما يلي:

1 - الأسلوب التهكمي غير العلمي، فشكري يتهم المتلقي بالغباء، ويدل هذا التعالي على رواسب نفسية رومانسية في عداوة الشاعر للمجتمع.

2 - يعود سوء فهم المتلقي بحسب شكري حين يحاول فهم المعنى والمغزى من خلال أبيات، لا من خلال قراءة القصيدة كلها وربط معانيها، مما يؤكد أن وحدة القصيدة التي ظلت في ذهن هذا الأديب حتى سنة 1919م هي وحدة المعنى أو الموضوع، أو وحدة التوهم والشكل الآلي.

3 - شكري والمتلقي من طينة واحدة، فهما يربطان الأدب بالأخلاق، فإذا

خالف الأدب قواعد الأخلاق سقط، وهذه الصلة بينهما كلاسيكية المنبع والمآل، وليس للشكل العضوي صلة بذلك.

ونعود إلى مقدمة ديوانه - الجزء الخامس - إذ ميّز شكري التخيل من الوهم، فقال: «فينبغي أن نميّز في معاني الشعر وصوره بين نوعين نُسمي أحدهما التخيل والآخر التوهم، فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبّر عن حق. والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود»[29].

إن فهم شكري للتخيل في حدود فهمه لوحدة الموضوع أو المعنى المترابط، وهو إظهار الصلات بين الأشياء الدقيقة، لا أن يكون التخيل قوة صاهرة، كما عند كولردج، أما المقصود بالتوهم في مقطعه فهو وجود صلة بين شيئين لا صلة بينهما في الواقع، وهذا يؤكد أن شكرياً لا يفرق بين درجتي الوظيفة التي يؤديها كل من التوهم والخيال.

وظل شكري في مجال التنظير في موضوع وحدة القصيدة، ولما خرج إلى التطبيق كان في مجال الدفاع عن قصيدته «الملك الثائر»، ومع ذلك فقد ظل في حيز الشكل الآلي، وهو يتحدث عن وحدة القصيدة.

أما العقاد فقد بدأ بعد ذلك في الكتاب النقدي المشترك «الديوان» 1921، فبدأ بالتطبيق على قصيدة شوقي، فبدت عورة الشكل اللاعضوي، وهو يتحدث عن الشكل العضوي.

حاول العقاد أن ينال من شاعرية شوقي بتطبيق مقياس وحدة القصيدة على قصيدته في رثاء مصطفى كمال، ومطلعها:

المشرقان عليك ينتحبان   قاصيهما في مأتم والداني

ذهب العقاد أولاً إلى أن بنية القصيدة إما أن تكون متحدة الأجزاء، وإما أن تكون مفككة «كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله

أو وسطه في قمته، لا كالبناء المقسم الذي ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه»[31]، ثم وصم الشاعر شوقي من خلال هذا المعيار بأنه اعتمد في قصيدته وحدة البيت، ونجح في نعت القصيدة بـ «كومة الرمل» حيث لا تمازج ولا انصهار، وحيث يستطيع المرء أن يفصل حبيبات الرمل بعضها عن بعض، أو أن يغيّر باستمرار في ترتيب الأبيات من دون أن يسيء ذلك إلى بناء «كومة الرمل» إلى هنا والكلام لا غبار عليه، ولايزال العقاد ضمن مجال الشكل العضوي، ولكنه ارتكب، بعد ذلك، خطأ فادحاً، وقام بعمل خطير فضح طبيعة فهمه للشكل الذي كان في ذهنه، فتوصل إلى نتيجة نسف بها الشكل العضوي، فقال: «وتقريراً لذلك نأتي على القصيدة كما رتبها قائلها ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الأول ليقرأهما القارئ المرتاب ويلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر أو أبيات مشتتة لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها»[32].

ثم قام العقاد بفعلته، فغير ترتيب أبيات القصيدة بشكل يتوافق وتسلسل المعاني ووحدة القصيدة، وقال بعد ذلك: «ولم تخسر حسنة كانت لها، بل لعلها ربحت وعادت أحسن نسقاً وأقرب نظماً»[33].

إن إعادة ترتيب أبيات القصيدة ناجم عن فهم العقاد الخاطئ للشكل العضوي، فكيف تصبح القصيدة أحسن نسقاً وأقرب نظماً، وهي - كما وصفها - «كومة رمل»، ولا وحدة بين أبياتها غير وحدة الوزن والقافية؟ ثم كيف أصبحت أحسن نسقاً، وهو قد تناول الأبيات عفواً، ولم يتحرَّ الإقصاء في الترتيب، وإن غير بعض الضمائر التي تعلق الاسم على الاسم، وصحف حروف العطف التي تصف الجملة بالجملة؟[34] لقد غير العقاد ترتيب الأبيات بناء على مقياس منطقي خالص، فقدم العامل الفكري على العامل الشعري، أو قدم العقل والتوهم على الخيال والشكل العضوي.

يدّعي العقاد بأن القصيدة كانت قبل عمله مجموعاً مبدداً أو «كومة الرمل» وهذا يعني عدم توافر الشكل العضوي فيها، ثم يدّعي بعد عمله بأن القصيدة صارت متماسكة وذات شكل عضوي، وأظن أنه لم يطلع اطلاعاً مباشراً على هذه النظرية عند كولردج، وهو ينسى أن الشكل الآلي هندسي صناعي، يقوم على الترابط الآلي بين السوابق واللواحق، وهذا يعني أن القصيدة ظلت باردة الأطراف كما كانت من قبل. ومن هنا استطاع حين سمح لنفسه بتفكيك أعضائها أو أجزائها، وهي شبيهة بما ذهب إليه كولردج من أن القصيدة المفككة نتيجة للتوهم، وترتيبها لا جدوى شعرية منه، وهو شبيه بالفاكهة المؤلفة من أربعة أرباع مختلفة، ثم أين عمل العقاد من مقولة كولردج في الشكل العضوي: «استخراج حجر من الأهرام باليد المجردة لن يكون أكثر صعوبة من تغيير كلمة أو موقع كلمة عند ميلتون أو شكسبير (في مؤلفاتهم ذات الأهمية القصوى على الأقل) دون أن تجعل المؤلف يقول شيئاً آخر أو شيئاً أسوأ مما يقول»[35]، ولذلك ظل العقاد، وهو يتحدث عن الشكل العضوي، في مساق الشكل الآلي، وهو أقرب إلى ابن طباطبا منه إلى كولردج. وقد وصف الأول منها عملية بناء القصيدة، فقال: «وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قُدّم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أُسس تأسيس فصول الرسالة القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً، وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معانٍ، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً... لا تناقض في معانيها ولا وَهْيَ في

مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها»[36].

وعندنا - من حيث إعادة ترتيب الأبيات - أن القصيدة المبنية على التوهم يمكننا نزع أي بيت منها من دون أن يتضرر البناء، فهو «كومة رمل»، أو بناء غير قائم على التلاحم والصهر، وأن العمل الذي قام به العقاد عقلي خالص وصناعة لا تجوز في الشعر حسب نظرية الشكل العضوي الرومانسية، وهذا ما وقع فيه مندور حين سمح لتلميذه (إبراهيم حمادة) أن يفعل بقصيدة العقاد ما فعله العقاد بقصيدة شوقي[37].

وإذا استقرأنا الأسباب التي دفعت العقاد إلى أن يقوم بفعلته هذه، فإننا نجدها في جواب وحيد، وهو أن العقاد كان يتحدث عن التوهم حين كان يتحدث عن الخيال والشكل العضوي، وأن الوحدة التي كانت في ذهنه هي وحدة المعنى أو الموضوع، وأن العقاد اختلط عليه الخيال والتوهم، فظن أنهما مترادفان، وقد تنبه على هذه القضية أحد الدارسين حين ذهب إلى أن العقاد لم يكن يميز بين المفهومين، «فقد اضطرب بشكل واضح في فهم نظرية الخيال، وتحديد ماهيته ووظيفته من ناحية، ثم هو خلط بينه وبين الوهم أو قوة الاستدعاء FANCY من ناحية ثانية»[38]، وربما عاد ذلك إلى أنه لم يقرأ أعمال كولردج في هذه الفترة، وإنما توجه إلى تلميذه (هازلت) WILLIAM HAZLITT (1778-1830م) وقرأ أعماله، وكان الأخير يخلط بين هذين المفهومين[39]. وقد ضلل ذلك العقاد في فهم وظيفة الخيال والشكل العضوي.

وفي ظني أن النقاد العرب تناولوا نظرية الشكل العضوي مقترنة بالجنس الشعري الموضوعي (المسرحية - القصة الشعرية) وهذا ما يفهم من كلام نجيب الحداد وخليل مطران إلى حد ما وملاحظات الدكتور محمد مندور في رده على العقاد في هذه الظاهرة النقدية، فالقصيدة الغنائية -

عنده - مبنية على خواطر وإحساسات، والوحدة العضوية في رأيه «لا تكاد تُتصور في الشعر الغنائي الخالص الذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدد، وإنما تُتصور هذه الوحدة في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية»[40]، ثم يذهب صراحة إلى أن الوحدة العضوية «لا تكون إلا في فنون الأدب الموضوعي كفن المسرحية، وفن القصة والأقصوصة.. أما الشعر الغنائي الخالص، أي شعر الوجدان فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تقبل تقديماً أو تأخيراً في نسق أبياتها»[41].

ويبدو لنا أن هؤلاء النقاد لم يطلعوا على نظرية الشكل العضوي في كتابه «النظرية الرومانتيكية في الشعر - سيرة ذاتية) في تلك الفترة على الأقل.

ويبدو لنا أيضاً أن مندوراً كان في ذهنه وحدة القصيدة عند أرسطو، وهو لم يتعرض في كتابه (فن الشعر) عن الشعر الغنائي الخالص، وإنما استنبط أرسطو هذا المعيار الهام من فني التراجيديا والملحمة، ولكن الإشكالية التي وقع فيها مندور أنه أجاز لتلميذه أن يفعل بقصيدة العقاد أكثر مما فعل العقاد بقصيدة شوقي، وقصيدته غنائية خالصة، وهي في رثاء أحد أصدقائه[42].

- 4 -

الخروج

وبعد، فثمة إشكالات عدة رافقت نقل نظرية الشكل العضوي الرومانسية من بيئتها إلى بيئتنا، فواجهت كثيراً من التخبط والادعاء، وذلك نتيجة للسرعة والسوء في تطبيق المقياس على الأجناس الشعرية العربية، وأهم هذه الإشكالات:

1 - **إشكالية النقل:** نجمت هذه الإشكالية نتيجة للانبهار بالنقد الغربي ومقاييسه، والوحدة العضوية أهمها، فلم يراجع نقادنا أفكارهم أو يتراجعوا عنها، ولكنهم نقلوها إلى ثقافتنا دون أن يراعوا الفروق بين طبيعتي الشعر العربي والشعر الغربي، ودون أن يراعوا الظروف الثقافية المختلفة التي أنجبت هذا المقياس من حمل وولادة ونشأة، ولذلك سارت وحدة القصيدة عندنا باتجاه معاكس للاتجاه الذي سارت عليه في الغرب فتوجهت، عندنا، من المقياس إلى النصوص، أو من النتيجة إلى مقدماتها وأسبابها[43].

2 - **إشكالية القياس:** إن اتخاذ الوحدة العضوية مقياساً لجودة الشعر أو رداءته في الشعر الأوروبي أمر مشروع، لأن المقياس مستنبط من الشعر الجيد عندهم، ولكن الأمر اختلف في تطبيقه على الشعر العربي، وكان هذا المقياس بحاجة إلى تطوير أو تعديل ليتلاءم وطبيعة الشعر العربي الغنائي، أما أن يطبق بحرفيته على شعرنا فهذا من التجني على القصيدة العربية قديمة كانت أم معاصرة[44].

3 - **إشكالية وحدة القصيدة والأجناس الشعرية:** إن مقياس الوحدة العضوية مستخرج من الشعر الخيالي الذي يقوم على حدث قصصي أو درامي ضمن القصيدة الغنائية، وتطبيقه على شعر الرثاء الغنائي أمر يحتاج إلى إعادة نظر، ولو عاد نقادنا إلى القصائد الرومانسية العربية التي تعتمد على الحدث والصراع والحوار وبناء الشخصية بناءً درامياً لأدركوا أن هذا المقياس صالح لمثل هذا النوع، ومن أمثلتنا على ذلك «الجنين الشهيد» لخليل مطران، و«الريال المزيف» للأخطل الصغير، و«التمثال» لعلي محمود طه، و«حفار القبور» و«المومس العمياء» للسياب وكثير من شعر خليل حاوي وأمل نقل وسواهم.

ولكن قد رافق نشأة هذه النظرية في النقد العربي مشاحنات فكرية ونقدية أفادت النقد العربي الحديث وعمّقت مسيرته، كما عمّقت مصطلح وحدة القصيدة، وإن كانت لم تمس الشكل العضوي، إلا مساً رقيقاً، ولكنها بيّنت ضرورة النظر إلى وحدة الشكل والمضمون من جهة، كما بيّنت ضرورة أن تكون القصيدة موحدة وإن كانت وحدتها مبنية على موضوع واحد.

وتظل نظرية الشكل العضوي، مع ما تقدم كله، أهم نظرية نقدية اشتغل عليها النقد العربي الحديث، وبخاصة في النصف الأول من القرن العشرين، وهي أساس من الأسس النقدية التي دعا أصحابها إلى ضرورة دراسة الأدب من الداخل.



الهوامش

1) جود، منازع الفكر الحديث - تر. عباس فضلي خماس - المجمع العلمي العراقي - بغداد - 1956 - ص 151.

2) حاوي، د. خليل - الخلق العضوي في نظرية الشعر ونقده - الآداب - س 17 - ع 1 - ك 2 - 1969م - ص 19.

3) المرجع نفسه - ص 20.

4) إبراهيم، د. زكريا - كانت أو الفلسفة النقدية - مكتبة مصر - القاهرة - ط 2 - 1972م - ص 263.

5) سلامة، يولس، الصراع في الوجود - دار المعارف بمصر - 1952م - ص 77.

6) بدوي، عبدالرحمن - شلنج - دار النهضة العربية - القاهرة - 1965م - ص 234.

7) حاوي، د. خليل - الخلق العضوي - ص 22.

8) العشماوي، د. محمد زكي - نظرية الخيال عند كولردج - عالم الفكر - م 2 - ع 2 - 1971م - ص 241.

9) المرجع نفسه، ص 242.

10) كولردج - النظرية الرومانتيكية في الشعر - سيرة أدبية - تر. د. عبدالحكيم حسان - دار المعارف بمصر - 1971م - ص 240.

11) المصدر نفسه - ص 240.

12) إبراهيم، د. زكريا - كانت أو الفلسفة النقدية - ص ص 253-254.

13) بدوي، د. محمد مصطفى - كولردج - دار المعارف بمصر - 1958م - ص 158.

14) كولردج - النظرية الرومانتيكية في الشعر - ص 240.

15) بدوي، د. محمد مصطفى - كولردج - ص ص 93-94.

16) النظرية الرومانتيكية - ص 17.

17) المصدر نفسه - ص 247.

18) المصدر نفسه - ص 247.

19) المصدر نفسه - ص 16.

20) الشهال، رضوان - عن الشعر ومسائل الفن - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - 1986 - ص 137.

21) للتوسع انظر: الموسى، د. خليل - وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1994م - ص ص 15-16 و37-51.

22) الحداد، نجيب - مقابلة بين الشعر العربي والإفرنجي - البيان - س 1 - الأجزاء السابع والثامن والتاسع - أول أيلول - أول تشرين الأول - 1987م - ص 364.

23) المصدر نفسه - ص 365.

24) مطران، خليل - المجلة المصرية - ع 2 - تاريخ 16 حزيران 1900م نقلاً عن أدهم، د. إسماعيل أحمد. خليل مطران شاعر العربية الإبداعي - المقتطف - م 94 - ع 3 - آذار 1939م - ص ص 297-298.

25) مطران، خليل - أسلوب جديد في شعر الإفرنج - المجلة المصرية - 15 آب 1901م -

نقلاً عن صبري، محمد – خليل مطران – أروع ما كتب – مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة – 1960م – ص 36.

26) مطران، خليل – ديوان الخليل (الجزء الأول) مطبعة المعارف بمصر – 1908م – ص ص هـ – و.

27) شكري، عبدالرحمن – ديوانه – تح. وجمع نقولا يوسف – الإسكندرية – ط 1 – 1960م – ص ص 366-367.

28) المصدر نفسه – ص ص 505-506.

29) المصدر نفسه – ص 364.

30) شوقي، أحمد – الشوقيات – دار العودة – بيروت – 1988م – ص 157.

31) العقاد والمازني – الديوان (الجزء الثاني) – لا مكان – 1921م – ص 47.

32) المصدر نفسه – ص 47.

33) المصدر نفسه – ص 50.

34) انظر المصدر نفسه – ص 53.

35) كولردج – النظرية الرومانتيكية في الشعر – ص 17.

36) ابن طباطبا – عيار الشعر – دار الكتب العلمية – بيروت – ط 1 – 1982م – ص 131.

37) انظر: مندور، د. محمد – النقد والنقاد المعاصرون – مطبعة نهضة مصر – القاهرة – د.ت ص 177 والموسى، د. خليل – وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث – ص 78.

38) محمود، محمد عبدالهادي – نظرية الخيال الشعري عند العقاد – الثقافة (القاهرة) – س 2 – ع 18 – آذار – 1975م – ص 79.

39) انظر: المرجع نفسه – ص 80.

40) مندور – النقد والنقاد المعاصرون – ص 113.

41) المرجع نفسه – ص 118.

42) القصيدة قالها العقاد في رثاء حسين الحكيم، ومطلعها:

رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا وما كان أغلى ما بكيتُ وأطيبا

ديوان العقاد – المكتبة العصرية – بيروت وصيدا – 1972م – ص 354.

43) للتوسع انظر: الموسى، د. خليل - وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث - ص ص 103-105.

44) انظر المرجع نفسه - ص ص 105-108.

* * *



مقدمة منهجية:

سنسعى في هذه المداخلة إلى فحص إشكالية ترجمة المصطلح في البحوث السيميائية العربية الراهنة وصياغة بعض الحلول لتجاوز التضارب الموجود بين الدارسين إنطلاقاً من البحوث الآتية:

- بيير جيرو، **علم الإشارة، السيميولوجيا**، ترجمه عن الفرنسية الدكتور منذر عياشي، ط1، دمشق، دار طلاس، 1988.
- بيار غيرو، السيمياء، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى، 1984.
- Pierre Guiraud, **La sémiologie**, P.U.F, Paris, 1973.
- آن إينو، **مراهنات دراسة الدلالات اللغوية**، ترجمة د. أوديت بتيت ود. خليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1980.
- Anne Hénault, **Les enjeux de la sémiotique**, P.U.F, Paris, 1993.
- د. سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.

إن الوقوف عند بعض المصطلحات يرتكز أساساً على ضبط مفاهيمها في اللغة الأصلية والتحقق، أولاً، من توافقها مع الإحالات الدلالية في اللغة الهدف، والنظر، ثانياً، فيما إذا كان استعمال هذه المصطلحات مطرداً أم أنه يشكل خرقاً لما هو جار به العمل في البحوث السيميائية الراهنة.

من الواضح أن كتاب **السيميولوجيا** لبيار جيرو يشكل دراسة متميزة في التفكير السيميولوجي المعاصر من حيث التأريخ للحركة السيميولوجية وضبط التيارات التي تنضوي تحتها. من هذه الناحية، نعتبره نقطة معلمية للبحوث السيميائية الراهنة وخلفية علمية أساسية لكل قارئ يطمح إلى امتلاك المبادئ الأولية في هذه المعرفة الجديدة. من هنا تبدو ترجمته ضرورية في الوضع الراهن للبحث.

إن الترجمة التي قدمها أنطوان أبو زيد [1984] ومنذر عياشي [1988] تعد مغامرة صعبة لاعتبارات عديدة. أولها: لقد ظهرت هذه الترجمة في ظروف عصيبة جداً لم تكن تساعد في جميع الحالات على تبليغ هذه المعرفة حيال التيار التقليدي الذي عمل على إفشال كل مسعى يدعو إلى التفكير الجاد فيما يطرح من إشكالات علمية. ثانيها: إن القارئ العربي لم يكن مهيئاً لتلقي هذه المعرفة التي ترتهن في وجودها إلى منظومة علمية مدروسة سلفاً في ضوء المستجدات العلمية. ثالثها: إن البحث السيميولوجي العربي في الثمانينات كان في بدايته، وحتى المصطلحية المعتمدة في هذا التوجه الجديد لم ترق لتشكل خطاباً علمياً موحداً يستمد مكوناته من التحري البحثي الجماعي. وقد أثر هنا هذا الوضع سلباً في عملية تلقي المعرفة السيميولوجية. رابعها: إن هذه الترجمة تعد من المحاولات الأولى في الممارسات النقدية، وهي على هذا الأساس وكأي جديد فإنه يلقى مقاومة عنيفة من أولئك الذين يعملون على تكريس الجمود في الفكر. بالإضافة إلى ذلك، كانت الساحة النقدية تفتقر إلى نماذج علمية سابقة عليها.

ومع ذلك، فإن هذه الترجمة كان لأصحابها الفضل في تنبيه القارئ العربي بالقفزة النوعية التي حققها الآخر وتحريضه على ضرورة الاطلاع على النتائج العلمية الهامة التي حققها.

إن أول ملاحظة يمكن أن نقيدها بخصوص ترجمة كتاب بيير غيرو هو أن الدكتور منذر عياشي ترجم هذا الكتاب بقطع النظر عن الجهود التي بذلها الأستاذ أنطوان أبو زيد في نقل هذا الكتاب إلى اللغة العربية [1984]. وكان من الممكن جداً أن يستفيد من ترجمته ومن الطريقة التي سخرها في نقل المصطلحية السيميولوجية. إن أول صدمة يتلقاها القارئ بدءاً من العنوان هذا التضارب المصطلحي بخصوص نقل مصطلح sémiologie.

أنطوان أبو زيد: السيمياء.

منذر عياشي: علم الإشارة، السيميولوجيا.

ينبغي أن نتساءل في هذا المقام عن التبريرات المنهجية التي تقف وراء اختيار السيمياء كمقابل لـ sémiologie وsémiotique؟ فهو يحتفظ منذ البداية بترجمة واحدة: السيمياء.

إن هذين المصطلحين «يغطيان نفس المضمار. فالأوروبيون يسلمون بالتسمية الأولى، بينما يتمسك الأنكلوساكسونيون بالثانية»[1]. ويبدو أن أوسوالد ديكرو وتزفيطان توردوروف في كتابهما الجماعي الموسوم: **القاموس الموسوعي في نظرية الكلام** ارتكزا على هذه المقولة البارثية للقول بأن التسميتين مترادفتان وتحيلان على ممارسة علمية واحدة:

"La sémiotique (ou sémiologie) est la science des signes"

«السيميائية (أو السيميولوجيا) هي علم الدلائل»[2].

تأسيساً على هذا التعريف بنى الأستاذ منذر عياشي ترجمته للسيميولوجيا لبير جيرو: علم الإشارة/ السيميولوجيا. إن قراءة متأنية للعنوان المترجم تقودنا للقول بأن تصدير الكتاب بعنوانين [ترجمتان مختلفتان لمصطلح واحد بحيث يحتوي الأول (علم الإشارة) الثاني

(السيميولوجيا) يوحي بتردد الباحث في أثناء الترجمة بين مصطلحين: هل يترجم التعريف الذي تحيل عليه الممارسة العلمية أم أنه يجنح إلى ترجمة المصطلح. وفضل في النهاية أن يترجم تعريف السيميولوجيا [علم الإشارة] على أن يحقه بتعريف المصطلح [السيميولوجيا] حتى لا يلتبس الأمر على القارئ.

وإذا دققنا النظر في ترجمة هذا الكتاب ككل، يمكن أن نلاحظ أن تقديم الأستاذ مازن الوعر الذي يتصدر الترجمة تضمن مصطلحات كنت أتوقع في البداية أنها مشتركة بينه وبين الأستاذ منذر عياشي، وكنت مقتنعاً أيضاً بأن هذه المقدمة ستعكس الإرهاصات الأولى للبحوث الجماعية العربية فتحقق الحد الأدنى من الاتفاق على الأقل بخصوص المصطلحات الأساسية. ويكفي أن نقرأ مقطعاً من النصين لنتأكد من وجود الاختلافات الجوهرية بينهما:

- مازن الوعر: sémiologie/ علم السيميولوجيا/ systeme/ نظام (ص 13)، sémiotique/ سيميولوجيا (ص 10).
- منذر عياشي: sémiologie/ علم الإشارة، السيميولوجيا، système/ نسق (ص 23)، sémiotique/ سيميائية (ص 24).

وإذا انتقلنا إلى الكتاب الموسوم **مراهنات دراسة الدلالات اللغوية**[3]، فإن أول إشكال يواجه القارئ يتمثل في الالتباس الحاصل من ترجمة العنوان: **Les enjeux de la sémiotique**[4].

حتى نتأكد من صحة هذه الترجمة، سننتقل من اللغة الهدف إلى اللغة الأصل:

مراهنات دراسة الدلالات اللغوية ⟵ Les enjeux de l'étude des significations linguistiques

إن الترجمة في هذا المقام غير مستقيمة. ولتفادي هذه المشكلة ينبغي أن نعيد النظر في هذه الترجمة. ونميل في هذا المقام إلى استعمال مصطلح السيميائية كمقابل لـ sémiotique لشيوعه في الدراسات السيميائية العربية أولاً، ولدلالة/ السيمياء/ على العلامة في المعاجم العربية القديمة[5]. وتكون السيميائية العلم الذي يعنى بالعلامة. إذا ارتكزنا على تعريف تودوروف وديكرو المثبت سلفاً. ونتيجة للتطورات التي شهدتها البحوث السيميائية الراهنة، أضحت تتميز السيميائية [مدرسة باريس] بالبحث عن التجليات الدلالية للأنظمة اللسانية وغير اللسانية. تأسيساً على هذا تكون ترجمة عنوان كتاب آن إينو على النحو الآتي: **رهانات السيميائية**.

ويبقى الإشكال نفسه قائماً بخصوص ترجمة مصطلح carré sémiotique المربع الدلالي. ذلك أن الصفة/ دلالي/ توضع عموماً كمقابل لمصطلح sémantique.

وقد قيدنا نفس التداخل في كتاب: «**المصطلحات الأدبية المعاصرة**»[6]. يقدم الأستاذ سعيد علوش الترجمات الآتية:

أ - السيميائية: sémiotique.

ب - التحليل السيمي: analyse sémiotique.

ج - علم العلامات: semiologie.

د - المستوى السيميولوجي: niveau sémiologique.

إذا دققنا النظر في أ و ب، نلاحظ أن المقابل: التحليل السيمي analyse sémique يحيل على مجموعة من الإجراءات التي تمس الحدود المعنوية للوحدات المعجمية نلمس هذا التوجه في التعريف الذي بناه غريماس على الحدود المفهومية للسيم séme إنطلاقاً من الأسس النظرية

التي وضعها بيرنار بوتي Bernard Pottier[7]: «يهدف التحليل السيمي إلى رد المعاني إلى الحدود السيمية، نعني بذلك الشبكات المنظمة للحدود الابتدائية»[8]. ويتضمن التحليل السيميائي analyse sémiotique مجموعة من الإجراءات الخاصة بتحليل شكل المضمون إنطلاقاً من تحديد الصعيدين السطحي [**المكون السردي، المكون الخطابي**] والعميق. تأسيساً على هذا، نلاحظ الفوارق الجوهرية التي تقوم بين المصطلحات، وقد يؤدي تضاربها إلى خلط المفاهيم ونسف علة وجود المصطلح.

ويمكن أن نلاحظ أيضاً أن الباحث استعمل ترجمتين مختلفتين [علم **العلامات**] [المستوى **السيميولوجي**] لمصطلح واحد خضع في اللغة الأصل لعملية الاشتقاق sémiologie / sémiologique. ومن الأولى أن يرتكز الباحث على المنطلقات الاشتقاقية في اللغة الهدف، وتكون محصلة ذلك:

علم **العلامات**: sémiologie.

علاماتي: sémiologique.

ومع ذلك، فإننا نفضل الترجمات الآتية:

المستوى السيميولوجي: niveau sémiologique.

السيميولوجيا: sémiologie.

ينبغي أن نشير في هذا المساق إلى وجود تضارب في الترجمات العربية لمصطلحي سيميائية/ سيميولوجية وهو ناتج أصلاً عن الاختلافات الموجودة في البحوث السيميائية الأوروبية بخصوص الموضوع الذي ينبغي أن تستقل به كل ممارسة. حتى نوضح هذه المسألة، ينبغي أن نشير إلى التصريح الذي أدلى به غريماس في السابع من شهر جوان 1974 في صفحة خصصتها جريدة لوموند Le Monde لعلم الأدلة:

«أعتقد أنه لا يجب أن نولي أهمية للنزاع حول الكلمات في الوقت

الذي تنتظرنا فيه أشياء كثيرة. عندما تعلق الأمر منذ ست سنوات [1968] بإنشاء جمعية دولية كان يجب أن نختار بين المصطلحين. تحت تأثير جاكوبسون، وبالاتفاق مع ليفي ستروس وبنفنيست وبارث وأنا شخصياً، وقع اختيارنا على «السيميائية». غير أن لمصطلح السيميولوجيا جذور عميقة في فرنسا مما أدى إلى الاحتفاظ بالتسميتين (...). بناء على نصيحة هيالمسلاف، يمكن أن نفهم من السيميائيات البحوث الخصوصية المتعلقة بالمجالات الخصوصية، وتكون السيميولوجيا النظرية العامة لكل هذه السيميائيات»[9].

بناء على الملاحظات السابقة، نلاحظ أن الترجمة الفاعلة تنطلق، في البداية، أساساً من فهم وتمثل مفهوم المصطلح في اللغة الأصل وضبط إطاره النظري. إن الابتعاد عن هذه التوجهات الأساسية في العمل الترجمي كثيراً ما يؤدي إلى اضطراب في الفهم مما ينعكس سلباً في عملية تلقي الرسالة على نحو ما نلحظ ذلك في ترجمة النص الآتي:

Le savoir n'a de sens dans une vie que s'il est un vouloir-savoir ou un faire - savoir,s'il fonde l'activité de l'homme en tant que quête[10]...

إن المعرفة لا معنى لها في الحياة إلا إذا كانت إرادة معرفة أو إعطاء معرفة، تأسيس فعالية الإنسان كاستجداء...

يحدد غريماس في هذا المقطع الشروط الأساسية لوجود المعرفة، وهو وجود يرتهن إلى برنامجين أساسيين:

- يتحقق البرنامج الأول بتأسيس فاعل ممتلك لرغبة في الدخول في وصلة بالمعرفة، وعليه، فإن فعله [نشاطه] ينضوي تحت عملية التحري بهدف سد الافتقار réparation du manque.
- يتحقق البرنامج الثاني عبر فاعل مالك لرغبة في تبليغ المعرفة. إن

غريماس في هذا البرنامج لا يشير إلى الإرادة غير أننا نفترض وجودها إذ لولاها لما امتلك الفاعل الكفاءة لتحقيق الأداء.

يمكن أن نلاحظ أن الباحث ترجم النص ترجمة حرفية دون أن يكترث في ذلك للجوانب النظرية للمصطلح لوضع الشروط الضرورية المؤدية إلى امتلاك أو تبليغ المعرفة ذلك أن الاستجداء في الاصطلاح اللغوي مشتق من:

جدا فلاناً وعليه جدوا وجدا: أعطاه.

جدا جدياً: سأله الجدوى.

الجدوى: العطية.

اجتداه: استجداه: طلب منه الجدوى[11].

إن الاستجداء في بعده الدلالي يفتقد إلى الفاعلية والمستجدي يحتل دائماً وضع فاعل حالة sujet d'état يكون فاقداً لموضوع القيمة أو مالكاً له من هنا وجب أن نفكر في مصطلح آخر يحقق الفاعلية في منظورها السيميائي. من خلال معاينتنا للمصطلحية المعتمدة في البحوث السيميائية العربية، فإننا نرجع استعمال مصطلح التحري لأنه يتوافق، من جهة، مع ما يناسب عادة من فاعلية للفاعل المنفذ sujet opérateur، وينسجم، من جهة أخرى، مع الوحدات المعنوية التي يحملها مصطلح التحري على نحو ما نلحظ ذلك في اصطلاحه اللغوي:

– حرى الشيء تحراه وتحرى عنه: اتجه نحوه[12]. إن المسار الدلالي المحقق في/ التحري/ يناظر تماماً التعريف الذي وضعه غريماس لمصطلح quête. إنه يستعمل للدلالة على تنقل الفاعل في اتجاه موضوع القيمة[13].

من هذه المنطلقات المنهجية، يمكن أن يترجم المقطع المسجل أعلاه على النحو الآتي:

«إن المعرفة لا معنى لها في الحياة إلا إذا كانت رغبة في تلقي أو تبليغ المعرفة، وأسست نشاط الإنسان بوصفه تحر...».

إن الترجمة، في تقديرنا الخاص، ينبغي أن تؤدي وظيفتها التواصلية إنطلاقاً من قراءة النص الأصل وتمثله وفهم مصطلحاته الأساسية في ضوء الإحاطة بأسبقيتها النظرية والنظر إليها من زاوية تتيح الوقوف عليها في علاقتها بالمصطلحية المعتمدة في التوجه السيميائي. بهذه الرؤية يكون الفاعل المحلل قد حقق نسبة عالية من الفهم والتأويل لا يسعه في المرحلة الثانية سوى نقل هذه الحمولة المعرفية في اللغة الهدف. وفي هذا الموضع بالذات تبدأ الصعوبة ويطرح السؤال بخصوص الأولوية التي ينبغي أن تعقد في اختيار هذا المصطلح أو ذاك. إن اختيار المصطلح المناسب يتوقف على معاينة المصطلحية المعتمدة في البحوث والقواميس العربية، وضرورة الاستناد إلى ما هو شائع منها، والاعتماد، في حالة حدوث الاختلافات بين الباحثين، على جهود الباحثين القدامى في المجالات اللغوية والفلسفية، والارتكاز على الإمكانات الاشتقاقية التي تزخر بها اللغة العربية.

الهوامش

1) بيار غيرو، **السيمياء**، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى، 1984، ص. 6-7 عن:

- R. Barthes, **Eléments de sémiologie**, Communications no 4.

2) Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire en cyclopédique des sciences du langage, Seuil, Points, 1972, p. 113.

3) آن إينو، **مراهنات دراسة الدلالات اللغوية**، ترجمة د. أوديت بتيت ود. خليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1980.

4) Anne Hénault **Les enjeux de la sémiotique**, P.U.F, Paris, 1993.

5) نذكر على سبيل المثال معجمي:

- **الجوهري** أبو نصر بن حماد، الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية، بيروت، 1974، مادة سوم، ص 631.

- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ج 4، ص 135.

6) د. سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضا،، 1984

7) د. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

8) المرجع نفسه.

9) المرجع السابق، ص 184/185.

10) A.J. Greimas in Anne Hénault, **les enjeux de la sémiotique**, P.U.F, Paris, 1993, p.5.

11) إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبدالقادر، محمد علي النجار، **المعجم** الوسيط، دار الدعوة، استانبول، تركية، 1989، مادة جداً.

12) المرجع السابق، مادة: حرى.

13) A.J. Greimas, J. courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Hachette,Paris, 1979, p. 305.

مراجع البحث

- الجوهري أبو نصر بن حماد، الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية، بيروت، 1974، مادة سوم، ص 631.

- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ج 4، ص 135.

- إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبدالقادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول، تركية، 1989.

- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

- بيير جيرو، **علم الإشارة، السيميولوجيا**، ترجمه عن الفرنسية الدكتور منذر عياشي، ط1، دمشق، دار طلاس، 1988.

- بيار غيرو، السيمياء، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى، 1984.

- آن إينو، **مراهنات دراسة الدلالات اللغوية**، ترجمة د. أوديت بتيت ود. خليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1980.

- د. سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.

- إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبدالقادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول، تركية، 1989.

- Anne Hénault, les enjeux de la sémiotique, P.U.F, Paris, 1993.

- A.J. Greimas, J. courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979.

- Pierre Guiraud, la sémiologie, P.U.F, Paris, 1973.



الحديث عن النقد الأدبي ذو شجون، ذلك أن اتجاهات النقد ومشكلات الفن الأدبي قد بلغت حداً من التضخم يعجز الناقد عن استيعابه، فهو يقف حائراً بين تنوع مناهج التفكير النقدي واتجاهاته المتشعبة.

ويواجه النقد الأدبي اليوم أزمة حادة بين التراث النقدي القديم والاتجاهات النقدية المعاصرة، ويتضح من هذه الأزمة ضياع الأهداف النقدية بين الأصالة والحداثة والتيارات المتطرفة التي تنادي بما وراء الحداثة.

والمتتبع لألوان النقد الأدبي في هذه الفترة من حياة الأمة العربية، يذهله ضياع واضح في الأسس التي تقوم عليها أنواع النقد الممارس، إذ تتجاذبه تيارات سلفية وأخرى غربية مستوردة، دون أن يكون بين هذه الألوان من النقد قاسم مشترك يجمع بينهما أو خلفية ثقافية وفكرية توحّد عناصرها.

وإلى جانب النقد الأكاديمي الذي يمارسه مختصون في النقد غالباً ما ينتسبون إلى مدارس واتجاهات نقدية معاصرة، ومنهم أنصار النقد الفني أو النفسي أو الاجتماعي، قد يطالعنا في الصحف والمجلات سيل آخر من النقد يمارسه هواة وأنصاف نقاد لا زاد لهم من المعرفة النقدية إلا انطباعهم الذاتي، وبعض الأسس النقدية التي لا تتجاوز دراساتهم المدرسية أو اطلاعهم النقدي العابر والمشتت. وأرى أن الطرفين عاجزان عن استيعاب الواقع الإبداعي العربي ورعايته وتوجيهه، فهؤلاء الأكاديميون الذين ربطوا أنفسهم بمدارس نقدية غربية يريدون أن يفصّلوا الإبداع الأدبي وفق

مقاييسهم النقدية. والإبداع في نظري أعظم من أن تحدده المقاييس النقدية الصارمة أو تحد من انطلاقته، وهو لا يخضع لقوانين حتمية.

فالنقد مهما ارتقى لا يمكن أن يفسر لنا، وعلى وجه الدقة تفسيراً علمياً سبب إعجاب الناس بشعر شاعر كالمتنبي وسيرورته، ولا يستطيع أن يعلل إعجابنا بالإعجاز اللغوي لهذا الشاعر أو بالتصاق أدبه بشخصيته الإنسانية أو بتعبيره عن أهم القضايا التي تشغل الإنسان في أي عصر من العصور، أي نزعته الشمولية الكونية، ولا يمكن أن يرد إعجابنا بأدب «بريخت» مثلاً إلى نزعته التعليمية أو إلى بساطة سرده أو إلى روحه الفكهة.

وهناك لدى شعراء الرومانسية ما هو أكبر من حرارة المشاعر والقلق المضني ورهافة الحس والثورة على الواقع، كما أن لدى شعراء الغموض ما هو أكبر من الانعطاف على الداخل أو تحطيم اللغة أو تحويل الأدب إلى هلوسات وكوابيس.

وأنا أشعر أن النقد الأدبي الأكاديمي منه والانطباعي التأثر الذي يقوم على الملاحظة العابرة، وينأى عن التحليل المعمّق، عاجزان عن تفسير عملية الإبداع، وكلا النوعين محاولة تجريبية لتفسير العمل الإبداعي لا تعدو أن تكون كمحاولة من يريد أن يمسك بأصابعه خيوط الشمس أو الماء، أو يصف ما يعتمل داخل البركان وهو أعجز عن أن يقترب منه لأن حرارته المتدفقة تصهره، والناقد ليس أكثر من قارئ مجتهد، والفارق بينهما أن القارئ يتلقى الأثر الأدبي بصمت مكتفياً بالرعشة التي تسري إليه من التيار الأدبي المتدفق في حين أن الناقد الأدبي يعبّر عن تأثره بمحاولة فلسفة إحساسه، وردّ ذلك الإحساس إلى قيم جمالية وفكرية وشعورية، ومبادئ في الخلق الفني لا يركن إلى صحتها تماماً. وقد يرده إلى اللغة أحياناً، لكن بعض الآثار الأدبية تهبط لغتها إلى مستوى اللغة

العامية المتداولة، ومع ذلك فإنها تحتفظ بلون من السحر يعسر تفسيره كالأدب الشعبي، وقد يرده إلى القيم الخلقية، ولكن بعض الشعر التهذيبي ذي القيم النبيلة قد يتردى إلى النظم كشعر بعض الفقهاء، وقد يرد الناقد جمال الشعر إلى الحكمة الإنسانية للشاعر ولكن بعض الشعراء لا يعدو شعرهم أن يكون شتائم وسباباً وولولة، وحقداً على العالم دون أن يقولوا شيئاً ونعجب مع ذلك بشعرهم.

لقد عجز النقد عن تأويل سر الجمال الفني الذي يسحرنا، كما عجز عن تأويل ذلك اللهب العصي على التفسير، فلماذا نركض وراء السراب إذاً..؟؟

فإذا كان النقد قد عجز عن تفسير كنه الجمال في الأعمال الفنية، فلندع جانباً هدفه التقويمي، ولنتح للقارئ وحده أن يتواصل مع الأثر الفني، ويشعر بجماله قبل أن يفلسف هذا الشعور جمالياً وفي ذلك يقول جورج مونيه:

«في رأيي أن للنقد في المجتمع العربي العازف عن القراءة والزاهد في متابعة الحركة النقدية مهتمين رئيسين هما: التوصيف بالأثر أو التعريف بالأثر الأدبي ثم توجيه القارئ لتمثّله»

أما التوصيف والتعريف فتنبع أهميتهما من كونهما يحفزان الأجيال على متابعة الحركة الأدبية إضافة إلى أنه يذلل بعض العقبات التي تعترض فهم الأثر الأدبي لغموضه أو ارتقائه الفكري واللغوي إلى مستوى يتجاوز ثقافة القارئ العادي، وبهذا يصبح النقد شرحاً وتفسيراً وتحليلاً يسيراً يقرّب الأثر الأدبي من القارئ بدلاً من أن يتحدى قدراته ويشعره بالدونية الثقافية أو القصور الفكري كما نلاحظ في بعض ألوان النقد الأكاديمي التي كتبت للمختصين دون غيرهم من القراء.

الناقد في نظري مشجع للقراءة، يرمم الفجوة بين القارئ والمبدع ولا يحبط طموح القارئ في الارتقاء إلى مستوى المبدع.

صحيح أن لغة النقد الحديث استطاعت أن ترفع في كثير من الأحيان لغة الخطاب الثقافي العام في البيئات المثقفة حسب رأي الدكتور «صلاح فضل»، إلا أنها وسّعت الفجوة بين الأدب وقرائه، وأنا ممن يقرّون أن هناك أدباً للصفوة ونقداً للصفوة، وأدباً للعامة.. ونقداً للعامة. إن هذا النقد الموجه إلى العامة هو الذي عنيت أنه هام للقارئ العادي والطالب المتدرج، وهو يشكل الخطة العاجلة من استراتيجية للنقد العربي ينادي بها الدكتور (عبدالسلام المسدي) أما الخطة الآجلة فيراها في رفع مستوى النقد الأكاديمي، ليصبح في مستوى الخطاب النقدي العالمي، وهو موجه أصلاً للمحترفين والمتخصصين، وطلبة الدراسات النقدية العليا في الجامعات.

وإذا أردنا أن يكون للنقد أثره في المجتمع العربي الذي لا يتواصل ثلاثة أرباع أفراده مع الكتاب فعلينا أن نقيم مشروعاً للنقد متوسط المدى، يستفيد من معطيات النقد الحديث والقديم دون الإغراق في التخصص، أو وحدانية الرؤية، إنني أفضل هذا المنحنى في النقد، بتقديم نقد يتسم بقدرته على التواصل، ولا يلتزم مدرسة معينة أو اتجاهاً نقدياً وحيداً، لاعتقادي أن المدارس الأدبية الحديثة لم تتمثل في نتاج أدبائنا تمثلاً خالصاً، إلا نادراً، حتى في نتاج شعراء الحداثة فنتاجهم يجمع بين الأصالة والحداثة وبين التنوير والتحريض، والمبدع لا يتوقف كثيراً عن إشكالية الالتزام كلياً بمبادئ أي مدرسة أدبية عرفها الغرب، فمن البدهي أن يكون النقد تعبيراً عن ذلك النتاج الذي مازال يمر بمراحل المخاض.

غير أن ذلك لا يمنع من أن يتسلح الناقد بثقافة نقدية واسعة تجعله أقدر على إيصال آرائه إلى القراء ببساطة ويسر، ولا يمنع من أن يستفيد

من المدارس والاتجاهات النقدية قديمها وحديثها، ومعطيات العلوم الإنسانية الأخرى، على أن تتوحد كلها في شخصيته النقدية، فلا يكون ناقلاً أو مقلداً أو متناقضاً، بل مبدعاً للنص النقدي المتكامل الذي يتناول الأثر الأدبي من جميع نواحيه الاجتماعية والإنسانية واللغوية.

من المهم تعريف الأثر الأدبي وصلته بشخصية قائله، والمجتمع الذي أفرزه في بيئة زمانية ومكانية معينة.. كذلك الدراسة اللغوية للنص، بعيداً عن لعبة المفاضلة بين أصحاب الآثار، أو إطلاق أحكام تقويمية غير متأنية.

وإذا كانت مهمة الناقد تفسير الأثر الأدبي وتقريبه إلى القراء، فإني أعترف أن هذه المهمة ليست بالأمر اليسير، ذلك أن الذوق الذي يعتمد عليه في النقد الانطباعي، هو الأساس الذي انبثق منه النقد المنهجي، ولا يمكن فصلهما بسهولة، ففي النقد الانطباعي تطلق مبادئ ومعايير أدبية قد تصب في مجرى النقد المنهجي والعكس صحيح.

ولا يمكن دراسة الأدب أن تقوم على الأحكام التقويمية فحسب كما يقول: «رينيه ويليك» بل إن هذه الذاتية في النقد تخضع لأسس معرفية ومقولات عامة تفرضها الإنسانية، فليس كل نقد انطباعي فاسداً، وقد يكون عالمنا مظلماً وغامضاً، لكنه لا يستعصي على الفهم تماماً.

وقد يكون الأدب عصياً على التحليل، لكنه لا يستعصي على التحليل بأذواقنا المبنية أصلاً على أسس معرفية وخلقية، وهي خاضعة للتطور والنسبية كما يخضع لهما الأدب نفسه.

وأنا مع الباحث «رينيه ويليك» الذي يقول في كتابه (مفاهيم نقدية) «إن معايير المعاصرين غير ملزمة لنا حتى لو أمكننا إعادة صوغها ووجدنا القاسم المشترك لاختلافاتها، ولا نستطيع أن نتخلى عن خصوصياتنا أو عن الدروس التي تعلمناها من التاريخ، لكن هذا التاريخ

نفسه لا يمكن أن يكون ملزماً مهماً كانت دروسه.. وأفضل ما نعلّمه ونصدقه أن نحاول جعل أحكامنا تتحلى بأعلى قدر ممكن من الموضوعية، وأن نعزل موضوع بحثنا ونتأمله، ونفسره، ونقومه في نهاية الأمر بمعايير موثوقة ومدعومة بقدر من المعرفة».

فالتقويم ينبع من الفهم الصحيح، والفهم الصحيح يؤدي إلى تقويم صحيح. علينا أن نتجاوز أي مفهوم ضيق للفن، ونرتقي إلى ما وراء حدود الذوق في نقدنا.. إلى أفق عالمي، إلى المطلق الذي يرفع القيم الخلقية، تتسامى فوق كل اعتبار في النقد، هذا المطلق الذي غرسه النزوع المتواصل إلى الكمال الإنساني.. لكن دون أن نجعل من دفاعنا عن القيم سيفاً مصلتاً على أعناق الأدباء، علينا أن نتمتع بقدر من التسامح واحترام الحرية الذاتية للأديب في رفضه العالم أو انسجامه معه، في تطرفه الذي دفعه إليه ثورة غضب أو حقد، وفي التماسه مثله العليا، في تمجيد غرائزه ونزعاته المادية، أو انتسابه إلى عالم الروح، ففي ظل هذه الحرية وحدها يمكن للأدب أن يرتقي.

علينا أن نحترم حرية التعبير لدى المبدع كما احترمها أسلافنا في العصور الأدبية الزاهية، إذ كان النقاد أكثر تسامحاً أمام نزوات الأديب أو انحرافه أو قصور وعيه فمهمة الناقد أن يفسر ويشرح.. وفي تفسيره وشرحه للأثر الأدبي يتيح للقارئ أن يحكم عليه بنفسه، فالعلاقة بين الأديب والقارئ علاقة غير قابلة للتعميم، ومن حق الأديب أو القارئ أن يشكل نظام القيم الذي يرغب فيه.

وإذا تجاوزنا محتوى الأدب إلى مضمونه، بدا لنا أن دراسة الشكل أو البنية احتلت اليوم اهتماماً بالغاً من النقاد وعلماء الجمال والبلاغة المعاصرين، وهذه الدراسات اليوم تتجه إلى عدم التفريق بين الشكل والمضمون، فالشكل لا وجود له دون المضمون، ولا يتحقق المعنى إلا باللغة

وطريقة التعبير، ويعترف بهذه الحقيقة الشكليون الروس، يقول شكلوفسكي: «إن الطريقة الشكلية لا تحتقر الإيديولوجية أو المضمون في الفن ولكنها تعتبر ما يدعى بالمحتوى أو المضمون مظهراً من مظاهر الشكل».

على أن الباحث «رومان ياكوبسن» رأى أن المحتوى أشبه بالألوان على قماش اللوحة، فهي وسيلة لغاية تؤدي وظيفتها ضمن الجانب الفني الذي يدعوه الشكل، وركز الشكلانيون الروس على الوسائل والطرق المتشابكة التي تكوّن لغة الشعر التي تتميز بالانزياح اللغوي، كما ادعت جماعة «براغ» إلى ما سمته البنيوية بدلاً من الشكلية. وأعتقد شخصياً أن العمل يجب أن ننظر إليه على أنه كلٌ متكامل يشكل جوهر الأثر الأدبي وأرى أن التحول الشكلي الذي أصاب الشعر العربي الحديث من النمط الموروث إلى شعر التفعيلة والقصيدة الحرة لم يأت نتيجة رغبة في إدخال تغييرات على الشكل الفني فحسب، وإنما جاء ثمرة تبدل في مضمون الشعر أيضاً، ونظر الشاعر العربي نظرة جديدة إلى الكون والحياة، وثورته على البنى الاجتماعية والإنسانية التي عبر عنها بتبدل الأشكال الفنية لغة وأساليب عرض، فكان لكل مدرسة أدبية أشكالها الفنية في التعبير تلائم طروحاتها الفلسفية والفكرية.

أما أولئك الذين مازالوا يكتبون الشعر بقوالب قديمة موروثة، فقد عوضوا عن تغيير الشكل بإدخالهم تجديدات على اللغة الشعرية وشحنها بالصور.. ومن هؤلاء: الأخطل الصغير وعمر أبو ريشة وخليل مطران وبدوي الجبل وغيرهم... فهم يشكلون الكلاسيكية الجديدة المستعيرة لغة الشعر الإبداعي، فاللغة عندهم نظام من الرموز والصور، ومع ذلك فقد بالغنا كثيراً في إقامة علاقات فاصلة بين الاتباعية والإبداعية في الأدب العربي المعاصر، فلم تكن اتباعية الرواد من الشعراء المعاصرين تقوم على

العاطفة وحدها، فقد قامت على الحدس الفكري أو الخيال، وسعت إلى توحيد الروح والجسد، والذات والموضوع، والنزوع إلى عالم المثل، مستعيرة قوى الروح المكبوتة التي تبحث عن ذاتها من خلال تاريخ المعتقدات الشرقية، وعن الحنين المطلق والانصراف إلى عالم اللاوعي والأحلام والأساطير.

إن تاريخ الأدب العربي يشكل في جوهره وحدة روحية متواصلة الحلقات، بدا الشعر فيها وكأنه نبوءة، وبدا الشاعر وكأنه يريد إعادة تأسيس العالم على المثل العليا، ويعيد براءة الطبيعة على أنها رمز لشيء خلق فيها لا نستطيع إدراكه عادة، وإن وراء عالم الواقع عالماً آخر من المثل، إن الرومانسية العربية لم تتخل عن الواقع، فقد اتجهت بقوة إلى الدفاع عن حرية الإنسان العربي وحقه في الحياة ضمن إطار ثورتها على الواقع، وتبنيها عالم المثل، من هنا فإن إخضاع النقد الأدبي الحديث لمقاييس مذهبية صارمة أمر يخالف طبيعة الأدب العربي المنفتح على العقل والعاطفة معاً. والذات والطبيعة والواقع والخيال في تواصل مستمر، وعبر سعي الأديب للديمومة والكمال، ذلك الكمال الذي ينشد الحركة والتغيير حسب تعبير (شتراخ).

من هنا أدركتُ أن الدراسة الفردية لكل شاعر ورصد اتجاهاته الذاتية تعصم الناقد من خطر التردي في تعميمات مغلوطة حيث يطبق مقاييسه المدرسية، ويعمم أو يسحب خصائص المذهب على من يصفهم بأنهم ينتسبون إليه، هناك رومانسيات متنوعة بتنوع الشعراء الإبداعيين، ولكل منهم خصوصيته، وعلى الناقد أن ينطلق من خصوصية الأثر الأدبي ثم يردها إلى سمات مذهبية عامة، وأشير إلى أن شعراءنا وكتابنا لم يطلعوا بعمق على هذه المدارس، ولم يتعرفوا مبادئها وأسسها، وإنما جاءت استجاباتهم لها ثمرة مطالعات عابرة وتجارب حياتية أملتها ظروف

معينة، إضافة إلى قوة التراث الأدبي وأثره في تكوينهم، إننا نجد في الأدب المعاصر شعراء وقصاصين ومسرحيين يجمعون بين الكلاسيكية والإبداعية والواقعية في عمل واحد مع تباين مفاهيم هذه المصطلحات في نظر النقاد. وسبق لأدباء عالميين كشكسبير مثلاً أن خلطوا بين الأنواع والأساليب الأدبية، وإن كانت الإبداعية قد سعت إلى رفع الإنسان إلى مستوى ما وراء الواقع وعالم المثل، فإن طموح الواقعية كان أكثر تواضعاً، إذ رفضت الخيال والطوباوية فكانت دعوة إلى إصلاح الواقع بإصلاح الإنسان في الشعر والرواية والمسرحية، أو البطل الإيجابي الذي راحت المدرسة الواقعية ترسمه بموضوعية، وانحسر ظل المبدع في أثره ليتفحص الشخصية النمطية التي أبدعها، مراعياً ظروفها التاريخية، على أن أهم ما يجب أن يلتفت إليه الناقد في دراسته الآثار الواقعية قدرة المبدع الواقعي إلى أن يفرق بين الفن ونقل المعلومات، أو المواعظ التعليمية، ذلك أن كثيراً من الكتّاب والشعراء تحولوا من فنانين حسب نزعتهم الاجتماعية إلى دعاة وإعلاميين، فخلطوا بين الأدب وعملية التوثيق، وانحدرت الرواية أو القصيدة لديهم إلى مستوى من الوصف العلمي أو التبشير الإيديولوجي والإعلام الصحفي وأسلوب المباشرة والتقريرية.

إن الظروف التي مر بها المجتمع العربي قد فرضت على الأديب التزام أفكار اجتماعية وسياسية طغت على الأدب، وبدا النقد متسامحاً أمام ضعف بعض النتاج الفني الأدبي الملتزم أو متهيباً منه لضرورات قومية واجتماعية، كما يبدو متسامحاً أيضاً حين يتناول النتاج الأدبي في بعض البيئات العربية التي تحاول تأسيس مشاركتها الأقطار الأخرى في نهضتها الأدبية خشية تثبيط همم أصحاب الأقلام الناشئة، وكنت من الذين شجعوا هذه المحاولات مع توجيه الأقلام نحو إبداع فني حقيقي، على أن ذلك التشجيع يجب ألا يكون على حساب الموضوعية فيتحول

النقد إلى مديح زائف أو تقريظ لأعمال يدرك القارئ العادي بالنظرة الأولى بُعدها عن الفن. على الناقد أن يكون صريحاً دون عنف وإن تشجيع الحركة الأدبية الناشئة مهمة نبيلة من مهمات الناقد لكن دون خيانة رسالته النقدية، فيتدنى نقده إلى تمجيد الآثار الضعيفة، أو يحاول أن يروجها مهما كانت أهدافه نبيلة.

وأما مبادئ الرمزية والسريالية وغيرهما من مدارس الغموض فقد اتسعت دائرة استخدامها في الأدب زمناً، حتى فقدت صلتها بالجماهير، وانطلقت من عقالها التاريخي لتغرق في التجريد. وأنا أعترف أن الاتجاهات الحديثة في الشعر الحديث لا يقدر على نقدها إلا أكاديمي متخصص واسع الثقافة النقدية، ولا يستطيع أن يتصدى لها ناقد عام، وأن الدراسات التطبيقية النقدية في تراثنا المعاصر محدودة، يمكن أن أمثل لها بكتابات الدكتور «إحسان عباس» ودراساته التطبيقية لبعض قصائد الشعر العربي الحديث «وعز الدين إسماعيل» و«عبدالسلام المسدي» و«شكري عياد» وسواهم من أعلام النقد الحديث.

وتعد دراسات الشعراء عن أنفسهم وشهاداتهم وشروحهم وثائق هامة للناقد، ومن خلالها يقف الناقد على وعي الأديب لمذهبه الشعري، ورؤيته الفنية للشعر، كما يقف على التيارات الشعرية السائدة في الوطن العربي.

تقول الكاتبة «سلمى الخضراء الجيوسي»: «إن الرؤية الإنسانية في الشعر المعاصر، لم تزل متصلة بعالم الفتوة والفروسية الذي ينتمي إلى عالم لم تعد تعرفه البلاد الصناعية»... وترى أيضاً أن غربة الشاعر العربي هي من نوع يختلف عن غربة الإنسان في الغرب الذي سحقته الآلة والمادة، وتستشهد بقول الناقد الشاعر محمد الماغوط:

إن أي فلاح عجوز

يروي لك بيتين من العتابا

كل تاريخ الشرق

وهو يدرج لفاقته أمام خيمته

كما تستشهد بأبيات الشاعر «خليل الحاوي» التي تعبّر عن استلاب الإنسان العربي وقهره في محاولة تطويقه لتقبل قيم العصر الصناعي:

ويطلع الناقد من خلال هذه الشهادات على أن فروق الرؤية تكاد تتجاوز ما بين النقاد أنفسهم من فروق تحت تأثير الصراعات المذهبية الفنية وخلفياتها الفكرية والسياسية.

والناقد النزيه يجب ألا ينجرف وراء التمذهب المتعصب، فإن وراء هذه الصراعات مبادئ وأفكاراً يروّجها، وأدباً يباع ويُشترى ونقداً موجهاً له أهدافه السياسية، والناقد المنصف هو الذي يترفع عن التدني في حمأة الترويج الأعمى أو المقصود لتيارات أدبية لها أبعادها الإيديولوجية المشبوهة.

ومن المناسب للناقد أن يطلع على صلة الأدب شعره ونثره بالعلوم الإنسانية الأخرى، إن ذلك الاطلاع يعمّق روية الناقد ويقيم أحكامه على أسس معرفية تتصل بالإبداع الفني في علاقاته المعقدة بأوجه حياة المجتمع السياسية والاجتماعية والفلسفية والخلقية، وهنا يتسع المجال لنشوء تركيبات من النقد لا حصر لها اعتماداً على العلوم الأخرى، على ألا يتحول النقد إلى تابع لهذه العلوم، فللنقد تماس باللسانيات والفلسفة والفن وعلم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس، على أن هذه الدراسات تعكس وجهات نظر متضاربة، وعلى الناقد أن يتبين خلفياتها السياسية والاجتماعية قبل تبنيها.

وقد يجر النقد غير المتخصص والمتعمق بالعلوم الإنسانية إلى مزالق إذا اكتفى بعناوين كل علم دون أن يضرب جذوراً في أعماقه.

وقد يتبنى الناقد مصطلحات ينقلها آلياً دون أن يتعمق في مراجعة العلوم التي أفرزتها فإذا استثنينا على سبيل المثال بعض الدراسات البنيوية الأسلوبية من منظور لساني في المغرب العربي، فإن العالم العربي، في الشرق مايزال يشكو قلة عدد المختصين في مجالات علاقة الأدب بالعلوم اللسانية، وهي علاقة مركّبة لم تصل بعد إلى حدود اليقين.

ويبدو أن الفلسفة أوثق العلوم صلة بالأدب والفن، وتتسم العلاقة بينهما بالترابط التام مما يتيح للنقاد إجراء تعميمات جوهرية، وتحديد رؤى المبدعين الفكرية ونظرتهم إلى العالم، وإلى مبادئ علم الجمال... في حين نرى أن دور الفلسفة في النقد يتسع باتساع وعي الأديب، وأن ما يصل إليه الفيلسوف بالتأمل قد يتجاوزه الأديب بالحدس، غير أن طرق التعبير لدى الأديب والفيلسوف متغايرة. وأنا شخصياً من المؤمنين بأن ثمة علاقة تفاعلية بين الوعي والوجود فكلاهما يحدد الآخر..

ويأتي علم الاجتماع في الدرجة الثانية بحكم أن الأدب هو نتاج المجتمع، ففردية الأديب هي نتاج التطور الاجتماعي، ولا يستطيع الناقد أن يفسّر العمل الأدبي إلا في ظروفه الاجتماعية، فالاستلاب الاجتماعي يشكل الخلفية الأساسية لتاريخ الأدب والفن.

ويدخل في نطاق الوجه الاجتماعي للأدب والنقد دراسة تاريخ الأفكار وتداول الأساليب وتطورها من عصر إلى آخر، فالأثر الأدبي له حضور تاريخي سابق ولاحق، وهو جزء من منظومة فكرية وفنية متأثرة ومؤثرة حتى لو لم يدرك الأديب بعدها حين يبدع، وقد احتفى النقد العربي في الماضي بهذه التاريخية بتتبعه للسرقات الأدبية والاحتذاء العفوي أو المقصود، والناقد في هذا المجال يستعين بالدراسات المقارنة على قدر ما

تسعفه ثقافته الأدبية، وقد تزداد المسألة تعقيداً حين يكون قائماً على نقل التجارب من الآداب الأخرى في إطار النقد المقارن.

ومن الضروري في عمل الناقد أن يلتفت في الشعر والقصة والمسرحية إلى النموذج الذي اتخذه المبدع في تعبيره عن العالم الواقعي، فالمبدع يسعى بأنسب الطرق وأكثرها قبولاً إلى تكوين صورة مبسطة ومفهومة عن العالم محاولاً أن يستبدل به عالمه الخاص ويقوم علم الأدب على المجاز كوسيلة تعبير وأداة معرفة، والنموذج الفني يصور الذات أو ما يسمى العلاقات الموضوعية الذاتية، فهو في الفن جملة أفكار ومشاعر وأمزجة إنسانية تعكس علاقة المبدع بالعالم وعالمه الخاص، لكنه يستمد قيمته بمقدار ما يعكس العالم الموضوعي، ويعرفه، على أن دراسة النماذج أو استخدامها في النقد يجب أن ترتبط بفهمنا المتكامل للعمل الأدبي والعالم، فأسلوب السرد أو الحوار وغير ذلك من تقنيات الأسلوب تبرز رؤية الفنان للعالم ويستوي في ذلك التشكيل بالرسم أو بالكلمات مع فارق أن اللوحة الفنية المرسومة تقدم للناظر دفعة واحدة، في حين تقدم اللوحة الأدبية للقارئ في خط تتابعي، ويخضع تصميم هذا الخط التتابعي لذاتية المبدع وقدرته على التشكيل والتلوين، والحفاظ على وحدة الصورة الفنية أي النص الكامل، ولا يختلف في ذلك وحدة القصيدة الشعرية أو حبكة القصة أو المسرحية.

إن جوهر نجاح العمل الفني يكمن في فن التشكيل الذي وضعت له ضوابط في الدراسات النقدية، غير أن هذه الضوابط لا قيمة لها إذا طبقها المبدع تطبيقاً آلياً، فثمة علاقة وثيقة بين الأشكال والمضامين الأدبية في الشعر والقصة والمسرح والسينما، ويستمد النثر الأدبي خصائص كثيرة من الفن التشكيلي كما يستمد الشعر خصائص إيقاعية سواء أكانت الموسيقا الداخلية للكلمات أم الإيقاع الخارجي لتأليف

الكلام، ويؤثر ذلك التناغم في تصوير الحالات النفسية من خلال الإيقاع الصوتي. ومع تقديري لبعض الدراسات النقدية الأكاديمية، فإنني أشعر أنها جنحت في تخصصها إلى الإغراق، وبالغت في اعتماد المقاييس النقدية الحديثة ومصطلحاتها الغامضة حتى أصبح النص النقدي وثيقة تحتاج إلى تفسير، ولا يفهم لغتها إلا الأكاديمي المتخصص تخصصاً نقدياً ضيقاً.

هنا... أتساءل... هل يكتب الناقد المتخصص لزميله الآخر فحسب..؟؟ وما فائدة هذه المطارحات النقدية إذا لم تكن موجهة إلى قطاع أوسع من المثقفين والعامة..؟

لقد شاعت في النقد الحديث مصطلحات واستخدمت تقنيات في تحليل الخطاب الألسني. مثل سلم الدرجات الشعرية، كدرجة التشتت والكثافة والتجريد.. وجدولة الأساليب الشعرية، كالأسلوب الحسي والحيوي والدرامي.. والأطلس الأسلوبي والخرائط الأسلوبية وخطوط التوزيع والفضاء الشعري وهي مصطلحات لم تدخل بعد في دائرة الثقافة النقدية لمؤسستنا الأدبية ولا شك أن القفز بالنقد إلى هذه المستويات وتجاوز الواقع يجعل من هذه الدراسات رطانة غريبة، إضافة إلى أن تبني هذه الاتجاهات في النقد يتطلب قدرات إبداعية متميزة، فالمنهج يخلق ناقداً، كما أن اعتماد مبادئ القصيدة الحديثة لا يخلق شاعراً مبدعاً.

لقد قرأت بعض الدراسات التطبيقية اللسانية التي تناولت نصوصاً قديمة وحديثة من الأدب العربي، وتبين لي تردّي بعض هذه الدراسات وغثاثتها، لأن صاحب المحاولة لا يملك قدرات إبداعية تسمح له باستغلال المنهج، وأنا واثق بأن المثقف العربي في وضعه الراهن سيطرح هذه الدراسات.. ويعزف عنها بعد قراءة صفحات محدودة منها، لأنها تفتقر إلى حرارة النقد والإيصال.

وأتساءل.. أين أسلوب هذه الدراسات الإحصائي والكمي من حرارة النقد وقدرته على الإيصال كدراسات «عباس محمود العقاد» عن الشاعر «ابن الرومي» مثلاً ودراسة «إبراهيم عبدالقادر المازني» عن الشاعر «بشار بن برد»..؟

إنك تقرأ هذه المؤلفات فتشعر أنك أمام نص إبداعي أقيم على عمل إبداعي ويجب ألا يفهم من حديثي هذا أنني أعارض «تحديث» النقد، وإنما أدعو إلى أن يترك الأمر لأصحابه، فليس كل من يدرس النظريات النقدية الحديثة مؤهلاً بحكم اختصاصه لأن يمارس النقد المبدع، ولا قيمة للمنهج إذا لم يكن وراءه شخصية الناقد المتميزة.

وكل ما أتمناه أن نقيم النقد الأدبي على أسس نابعة من واقع بيئتنا العربية وشخصيتنا الأدبية والإنسانية... وأن نكف عن قسر نقدنا ليتقبل نظريات نقدية مستوردة لا تقبلها أذواقنا النقدية.

أنا مع النقد الذي يتوجه إلى إنساننا العربي، ويقيم جسوراً بين الانطباع الذاتي والمعرفة النقدية... وعلينا ألا نستهين بالذاتية فإن أكثر الحقائق قامت على الحدس أولاً، ألم يكتشف «نيوتن» قوانين الجاذبية بالاعتماد على الحدس..؟؟ فلماذا نستهين بالذاتية والانطباع الذاتي في تقويمنا الأثر الأدبي..؟ لا بأس أن ندعم هذه الذاتية ببعض المبادئ النقدية الموضوعية التي توصلت إليها الدراسات النقدية، والتي يدرك الناقد أنها موضوعية حقاً وهي قابلة للتطبيق على الواقع الراهن، وبهذا الأسلوب لا نفقد صلة نقدنا بتراثنا النقدي.. ولا نقوّمه على أسس مستوردة إذ تتبدل محاولات النقد الغربي المتشعبة في سعيه إلى إقامة أسس موضوعية للنقد... وينبغي أن تكون محاولاتنا القومية الخاصة نابعة من ذاتنا وهويتنا وبذلك يؤدي النقد الأدبي العربي رسالته المرجوة.

* * *

إنّ صيغة عنوان هذه القراءة النقدية لنصوص هذه التجربة الشعرية الموسومة بـ «بياض»، مستوحاة في جوهرها ممّا تأسّس عليه تلك النصوص الشعرية من مرجعيات كتابة وأسئلة متن ومستويات كلام تُسهم مجتمعة في تشكيل الكون الشعري وتحديد المفيد من سماته الفكرية وخصائصه الجمالية. فالذاكرة حاضرة بكثافة في تشكيل مُجمل نصوص هذا العمل الشعري... نصوصٌ تستعيد الذاكرة أفق خلاص من حرائق الراهن، ترتحل عبرها إلى زمن ماض يبدو أرحم وأرحب.. هي ذاكرة فرد: الذات الشاعر، وهي ذاكرة جمع: مجتمعة، وهي ذاكرة الإنسان: الإنسانية... فالشعر خطاب يتجاوز حدود الذات الضيّقة، ليعبّر عن هموم الجماعة قبل أن يصوغ أوجاع الإنسان في المطلق.

أمّا الماء فيقترن بمداد الكتابة، بالحرف وهو يُكتب بالمداد ثم يمحى بفعل الزمن أو بفعل البشر، غير أنه يكتسب دوماً كياناً متجدداً على مساحة الورقة . البياض.. فيكون بذلك قرين الحياة.. ودليل إثبات على اقتران الماء بأسباب البقاء مثلما أفصح عن ذلك النص الديني... الكتابة تمحو الكتابة لتؤسس كتابة جديدة...

ويبقى الشعر رسماً بالحروف والكلمات.. ينفتح على الرسم التشكيلي فيستعير بعض ألوانه وأشكاله ورؤاه الجمالية تشكيلاً بصرياً للكتابة الشعرية على بياض ورقة الكتابة.. بعد أن تداعت الحدود بين الفنون فتداخلت التخوم...

وتنهض مدائن العشق والحصار فضاءات دالة على ما يشكل هذا العمل الشعري من عوالم إبداع.. يتقاطع فيها وَجْدُ العِشق بوجَع الحصار...

تتعدد المداخل إلى النص الشعري المعاصر وتتنوع، بحكم أنه يبقى قابلاً لأكثر من صورة تأويل، ومنفتحاً على أكثر من شكل احتمال للمُمكن والتوقع للكامن. فمدار الإبداع عامة والشعر منه خاصة، بحث يسكنه الارتحال إلى المجهول من الآفاق، والقصي من جماليات الكتابة ودلالات الفكر.. توقاً إلى تحقيق المغايرة للسائد الشعري...

ويبدو الولوج إلى عوالم الكون الشعري الذي ترسمه نصوص هذه المجموعة مغرياً عبر عتبة عنوانها: «بياض»، باعتبار أن مثل هذه العتبة غالباً ما تختزل مُجمل العلامات الدالة على أسئلة متنه الشعري وجماليات صياغتها. فالعنوان، رغم ما يشي به شكله المختزل، إلا أنه يُضمر كثابة دلالية تجعل منه أحد المفاتيح الأساس لفتح مغالق النص الشعري، والكشف عمّا تبطنه من دلائل لا تخلو من علامات غموض وتعتيم، وتتوسّل به من أدوات كتابة سحرية، تبقى دوماً متغيرة، ومتحولة من تجربة إلى أخرى، وحتى من نص إلى آخر داخل التجربة الشعرية الواحدة.. فجوهر الإبداع تجاوز يبغي دوماً أن يدرك المدى الذي لا يُدرك، للكائن من الأشكال، والراهن من أسئلة الشعر..

فـ «بياض»، صيغة تصدم القارئ لها بمفارقتها الدالة لفعل الكتابة الذي غالباً ما يتخذ مداداً مغايراً من حيث اللون للبياض، حتى يُجسِّد تحوّله من القوة إلى الفعل من الذهن إلى المحسوس، من التشكيل اللامرئي للفكرة والصورة والإيقاع عبر أنساق من الحروف والكلمات والجمل وانزياحات في الدلالة إلى التشكيل البصري للقصيدة الشعرية، وقد تحولت إلى مساحة لامتناهية من الأسئلة والأشكال والأبعاد المؤتلفة - المختلفة، المتقاربة - المتباعدة، المتلاحمة - المتشظية...

ثم إن «بياض»، صيغة إفراد دالة على لون تلتقي فيه كل الألوان، فهو جمع في مفرد، ومفرد في جمع، في الفن التشكيلي.

ويُعد التشكيل البصري للكتابة الشعرية المعاصرة علامة من العلامات الدالة على حداثتها من خلال تلاقحها وعدداً من الفنون الأخرى، وهنا فن الرسم.. فكما تلتقي الألوان في اللوحة الشعرية الفنية والرسوم والأشكال إذ تتوازى، وتتقاطع أو تنحرف، كذلك تلتقي الفنون في النص الشعري، فتتجاور أو تتحاور أو تتلاقح.. عبر ما ينشأ بينها من علاقات تُسهم في إغنائه جمالياً ودلالياً، وعبر ما تتخذه الكتابة الشعرية من أشكال رسم على الورقة - البياض وتوزيعها على مساحتها.

وتشي كلمة «بياض»، في دنيا الكتابة، بالكتابة التي تمحو الكتابة، سواء، تلك التي تشكّلت، أو تلك التي لاتزال تتشكّل، حتى تبقى مساحة بكراً متجددة.. فالمحْو هو الذي يُجدد نُسغ الكتابة الشعرية.. يمنحها طاقات لا تحد ويفتحها على آفاق لامتناهية.. إبقاء على ألقها وعنفوانها.. بلاغة الكتابة بعد نسيان مخزون الذاكرة.. فاستحالة الكتابة دوماً إلى بياض هو الذي يجدِّدها فعلاً خلاقاً.. عنوان النقاء، والسمو والخلاص من المدنّس إلى الطهر.

ثم إن «البياض»، في هذا العمل الشعري، يقترن بكل ما هو نقي، وسرمدي، بالطفولة في قصيدة «بياض»:

حينما قرّر الطفلُ أن يمنح

الأرضَ بعض البياض المندّى

وأن يهجر المرحلة

وبالمطر في نص «سنابل» والثلج، وبالسماء في «قيظ»، وهي العناصر التي تُدنّس إذا ما اختلطت بعناصر الأرض وبطين الكون والكائن.

وهكذا فإن صيغة «بياض»، وبناء على كل أبعادها السابقة تستمد بلاغتها علامة دالة على خطاب شعري، من المضْمَر لا من المعْلَن.

فالقصيدة الحداثية المعاصرة لم تعد تستمد شعريتها من المكتوب فحسب بل وكذلك من النص أو النصوص الغائبة. فتكون بلاغتها بلاغة الحضور في الغياب أو الغياب في الحضور. وبذلك يُفصح البياض كتابة مُضمرة عما لم تفصح عنه الكتابة المُنجَزة.. ويبقى البياض دالاً على تلك المساحة المنفتحة دوماً على الآتي من الكتابة الشعرية، بحثاً عن تجسيد النص الأجمل الذي لم يُكتب بعد...

أما المتن الشعري الذي ترسم معالمه نصوص هذا العمل الإبداعي وتحدد المفيد من سماته الفكرية والجمالية في آن، فإنه يقوم على تيمتين أساسيتين تشكّلان محوري القول الشعري، وهما العشق والرفض، محوران يتنوع حضورهما داخل المكون الشعري، إذ تأخذ علاقتهما أشكال التوازي أو التحاور أو التقاطع. وقد وزّع الشاعر قصائده بينهما.

فثنائية العشق والرفض هي التي تؤثّث العالم الشعري وتمنحه أبعاده الدرامية، ذاتاً وموضوعاً، إذ يرسم العشق حالات الذات الشاعرة المأزومة وجداناً بسبب قهر المجتمع... والمتزمّت لرغبة التواصل بين الأنا/ الرجل والآخر/ الأنثى، وقمعه لها تحت مظلّة التقليد. ويصور الرفض موقف الشاعر المعارض لأشكال الحصار والقمع التي تُمارس على الشعوب؛ داخلياً من قِبَل أنظمتها ومؤسسات حكمها وخارجياً من خلال هيمنة الدول العظمى على دول العالم الثالث وسلبها كل عناصر الإرادة. وتبقى المنطقة العربية مصدر وجع الشاعر لتجسيدها مثالاً نموذجياً لذلك باستهداف بعض دولها للغزو والحصار وتدمير عمرانها واستيلاب إرادة شعوبها. ففي صائفة عام 1982 غزت إسرائيل بيروت وحاصرت لبنان أمام صمت عربي مُحزن وتواطؤ عالمي مُخْزٍ، ثم وفي شتاء سنة 1991 تم غزو العراق من قبل عدد من الدول الغربية العظمى وحليفاتها العربية، ووقع حصاره الذي يتواصل إلى الآن، مخلّفاً الكثير من الدمار والمآسي تحت أنظار العالم

وتخاذل العرب. وهذا ما ينهض علامة دالة على أن الشاعر يصدر في كتابته عن وعي بالذات والعالم وشرط الكتابة الشعرية، إذ يدرك هذه الآخيرة أنها موقف أو لا تكون.

فالعشق استحالة وخسران ، ذلك ما تفصح عنه القصائد التي تدور في فلكه، مثل «مشكاة»، «سنابل»، «غزل»، وتنتهي إلى إقراره في خطاب شعري يحمل إيقاع الفاجعة، والمأساة ويكشف عن العجز عن مواجهة سلطة التقليد، في قهرها لإرادة الفرد وقمعها لرغباته، فيكون الانكفاء على الذات ومحاورتها واستبطان خباياها في ضوء عسر التواصل مع الآخر/ الأنثى، وهو الذي يبدو أفقاً منغلقاً أو يكاد. ويكون الارتحال إلى الذاكرة سبيل خلاص من أوجاع الواقع، إذ يبقى الماضي أرحم من الراهن، ويكون الرحيل إلى مدائن الحلم ملاذاً من عذابات مدائن الواقع وانكساراته، مما يحوّل حياة الشاعر إلى حلم، وصحوه إلى منام ويكون الموت لذلك اليقظة الحقيقية. فالمناجاة والذاكرة والحلم، تمثل المرايا التي تنعكس عليها الحالات العشقية للشاعر. فعبر المناجاة يتحول الخطاب الشعري إلى نوع من البوح، ومن خلال الذاكرة يحقّق اختراقه لتخوم الزمان والمكان، وبواسطة الحلم تتحول انكسارات الواقع إلى انتصارات تجدد كيان الشاعر وتُبقي على حالات عشقه نابضة.. وهو العشق الذي يستمد منه نُسغ الحضور.. وتستمد صورة الأنثى في النصوص العشقية بلاغة حضورها من غيابها. فهي الغائبة - الحاضرة أو الحاضرة - الغائبة بامتياز، بلاغة التجلي في التخفي أو التخفي في التجلي.. فهي أنثى الشعر أكثر منها أنثى الواقع، أنثى الحلم أكثر منها أنثى الحقيقة، أنثى الماء أكثر منها أنثى الطين، أنثى الوله أكثر منها أنثى الامتلاء، أنثى الأمنية المستعصية لا الأمل المرتج ، انثى الفصل الممتد لا الوَحْلِ المرتقب.. وهي بذلك أنثى المنشود لا الموجود.. يكثر الشاعر - العاشق

من ندائها، مناجاتها في وجد يشفّ إلى المدى الذي تتداخل فيه تخوم المكان وحدود الزمان وكل عناصر الوجود المتقابلة: الليل والنهار، الظلمة والنور، الغربة والأنس، الخصب والجدب، البرد والقيظ، الحضور والغياب، الموت والحياة. وهي الثنائيات المتقابلة التي تسهم مجتمعة في تعميق معاناة الشاعر/ العاشق، والكشف عن مختلف مصادرها وصور تشكلها في كيانه الحسي والمادي، الواعي واللاواعي، الكائن والكامن، الصامت والناطق... وهي صور حرائق العشق وقد تحولت إلى حرائق شعرية، فالبوح يحرق، والنداء الذي لا رجع لصداه يختنق، والذكرى التي لا تَحدُّ لها ولا امتداد تُرهق، والحلم الذي لا ينفتح على الجديد من الآفاق يُورقُ.

كل هذا يفسر حالات الشكوى والألم والحزن والاغتراب التي تلوّن المناخات الشعرية لمدائن العشق.. وهي مدائن تبعث على الرثاء، وقد تصحّرت حدائقها لانحباس المطر وحمى القيظ، فغدت قفاراً لا تُبدي للبصر غير الأطياف وأشكال السراب التي تبدي ماء ولكن لا تخلّف غير الظمأ. يقول الشاعر في قصيدة «اشتهاء»:

بين اشتهاءاتي

وبين تصحّري.. طيف

كما بين العيون إلى الجفون

ويَصْعَدُ العشق فيدرك مدى الإشراق، بإمحاء الشاعر/ العاشق في حبيبته حُلماً يُوغل في التسامي عن المدنّس ارتقاء للطهر، وفي الارتحال عن مدائن الأرض إلى ممالك الشعر والخيال، وهو ما يعبر عنه نص «تجاعيد»:

مُسافرٌ

زادهُ في رَحلِه الحُلْمُ

وعاشقٌ

قُوتُه الأوراقُ والقلمُ

وهكذا ينهض الشعر بديلاً لانكسارات العشق ، إذ يحوّلها إلى مرايا مُشرقة، تضجّ بوحاً وذكرى وحلماً في لغة وجد شفيفة لا تخلو من كثافة، وهي إذ لا تتجاوز المسموح به من الكلام فإنها قد توصّلت عبر أفانين من الكلام إلى اختراق المحظور من خلال تشكيل صور شعرية لا تخلو من جِدّة، كما في قصيدة «مشكاة»:

يا أنتِ... آهٍ يا أنتِ

هذا صمتي وحديثي وسطوري الثكلى

هاكيها قُربانا

ودعيني أتشكّل لوناً في وجهك

ودعيني نبضاً مشتاقاً في نبضكِ

يا خِصْباً يُورق بوصلةً تجذبني

نحو مدائن عشقك

يا أنتِ ..

ودّعيني

وتبقى مرجعية العشق مزاوجة بين الأصالة والمعاصرة ، حيث تدل على الأولى علامات بعضها يتصل بعمودية القصيدة وبعضها الآخر بمعجمها الشعري وثالث ببنيتها الفنية من ذلك إحياء الشاعر للقصص الشعري مثلما ورد في تجربة عمر بن أبي ربيعة الشعرية، كقوله في نص «سنابل»:

قالتْ وقلتُ ودار في خُلدي

إنّا على كف الهوى عبرُ

... حسناءُ كُوني همس مغتربٍ

لمّا يزل في الظلّ ينتظرُ

«ظمأ على ظمإ على ظمإ»

وسنابلُ عطش ولا مطرُ

وتبقى مرجعية الشاعر في صياغته هذه التيمة الشعرية الأولى أي العشق، رومانسية الموضوعات والإيقاع، حيث يحضر الوجدان والأنثى والألم والشكوى والاغتراب والضياع، وهي عناصر دالة على انسجام الشاعر مع عالمه الخارجي، كل ذلك في خطاب شعري مغرق في الذاتية وإيقاع تسمه غنائية حزينة وليدة انكسار الحلم العشقي، فضلاً عن بعض اختراقات النموذج الشعري القديم من خلال المراوحة في القصيدة الواحدة بين البنية الخليلة والبنية الحالية التي تستعيض عن البيت الشعري بالسطر وعن وحدة البحر الشعري بالتفعيلة وعن الكائن في اللغة بالكامن.

ويجسد الرفض المحور الثاني الذي يتوازى مع محور العشق أو يتقاطع معه، الكتابة الموقف، التي تكشف عن التزام الشاعر... من خلال تبني الدفاع عن القضايا العادلة لشعبه ولأمته العربية، وذلك بالتفاعل مع حدثين دالين، هما غزو إسرائيل للبنان وحصاره عام 1982، وصد بعض الدول العظمى وحليفاتها من الدول الغربية والعربية للعراق عام1991 وفرض الحصار عليه إلى الآن. وهذا ما أضفى على القصائد المعبّرة عن الموقف الرافض لكل أشكال الحصار التي تمارس على الأفراد والشعوب، وكل أنواع المصادرة لحرية الرأي وما يتبعها من قهر للإرادة الفردية والجماعية وتدميرها، الطابع الالتزامي الذي لوّن الخطاب الشعري ببعض المباشرة في صياغة الموقف من حرائق.... وانكسارات الراهن العربي:

لبنان والعراق، مما يجعل هذا الموقف يتجاوز المحلية الضيقة إلى الجماعية فالإنسانية، باعتبار أن تعدّي القوي على الضعيف واغتصاب أرضه وإذلال شعبه وحصاره للحيلولة دون التصدّي والمقاومة حقائق حاضرة في التاريخ الإنساني قديماً وحديثاً، كذلك الحكم المطلق للساعة ونزوعه إلى الرفه والترف والمتعة ظاهرة شائعة في كل الأزمان والأمصار .

فالشاعر يرفض اغتصاب إسرائيل لأرض لبنان ويرفض الصمت العربي، انتظاراً لتحقق الوعود السراب في الزمن المرتجى، يقول:

ها نحنُ نرفُل في وعود الانكسار

وفي تراتيل البكاءِ

ونعتنقُ المهابَة

ونمدّ صوت ضميرنا المخبوء

تحني قامة المجد المُداري

تحت ظلّ الموت

فوق موت الظِلّ

في نُقع السحابة

صرخة وعي تردّدُ أصداء فاجعة الشاعر وجيله، أملاً في صحوة الضمير العربي حتى يتمرّد على كل أشكال الاستكانة والاستلاب التي تعطّل الإرادة العربية، فيخصب الفعل، وهو ما تفصح عنه رؤية الشاعر المتفائلة بالزمن العربي القادم.. وبلبنان المستقبل، يقول:

إنّا هنا.. يزدان سرداب.. الـ..

بألف نونٍ

بينما بيروت

تُوقِدِ من ظفر جرحها

شمع الكتابة

ويصَّعَد رفض الشاعر لغزو العراق وفرض الحصار عليه أرضاً وناساً منذ عقد من الزمن، وهو موطن الحضارات القديمة التي لاتزال معالمها شاهدة على مجده، وإحدى منارات التاريخ العربي الإسلامي في عصوره الزاهية، وهو ما ألمح إليه الشاعر بتوظيفه النص الديني في رسم صور مأساة شعبه الراهنة، خاصة الأطفال منهم، يقول في قصيدة « »:

ويقرأُ الأطفال

والجفافُ في عيونِهم

صحائفَ الحصارِ والرّدى

وبعض أوراقٍ قديمة

من سيرة الكَذِبْ

ويلمحون كسرةَ الرغيف في فم العرب

ويقرؤون: «...».

ثم يتحول رفض الشاعر من المجال العربي إلى المحلي ليركّز على بعض الممارسات التي يفضحها ويدينها في أسلوب تمرّد واحتجاج يرفض شتى أشكال الإغراء والمساومة حفاظاً على الأصيل من المبادئ فقد أُجْهِضَت تطلّعات الشاعر وجيله إلى غد أكثر إشراقاً من اليوم والأمس وسُرِقت منهم الأحلام التي كانت تشحن إرادتهم وتغذّي آمالهم في إمكانية تحقّق الزمن المرتجى... فكان أن تملك الإحساس بانسداد الأفق الجميع، وتحول صوت الرفض من الخارج إلى الداخل، ليتّخذ الحوار الذاتي الذي يلوّنه إيقاع في غنائية جنائزية، يقول في قصيدة:

أقاوم ذاتي

وأصرخُ.. أصرخُ فـ يـ يـ يـ ي داخلي

فينبح نبض الجوابْ

أعفّر وجهي

فتنسابُ من مُقلتي دمعةٌ من ترابْ

وتنداحُ من لوعةٍ رغبتي في الخلاص

وفي عودة الروح

من وطن يتوووءُ بحملي

ويُخضع هاماتِه للسرابْ

فلا صوتَ يظهر على صوت السادة ذي الطابع المهيب، الذي يحتكم على سلطة البتّ.. وهو ما أرمأ إليه الشاعر بأسلوب مُوغل في الرمز إلى مدى التعتيم ليؤكد ألاَّ خلاق وألاَّ قادر وألا قدوس إلا الله لا أحد سواه. يقول في نص:

قدوسٌ يا من يتجلّى في وجه

الكون الأسني قدوس

ياربّ... ويا خلاقاً

تخلق من لا شيء شيئاً

ياربّ الميّت حين يموتُ وحياً

يا نوراً يغشى من فيض عطاياه

الدنيا

يا الله

قدوس يا الله

ديوان «بياض» يرسم بالكلمات وجهين للشاعر يبدوان منفصلين، ولكنهما في الحقيقة متّصلين إذ يسهمان معاً في تشكيل ملامح صورته وبلورة خصائص رؤيته للذات والعالم والكتابة الشعرية، وهما وجها: العاشق - الرافض، أو الرافض - العاشق. فالشاعر العاشق يرفض كل أشكال الحصار لعشقه والتي تُحوّل حال العشق إلى ممارسة ممنوعة.. أما الشاعر - الرافض فيصدر في رفضه لمظاهر تهافت واقعه المحلي والعربي عن عشق كبير للوطن العربي الممتد من الماء إلى الماء، ولذلك الموطن الذي يغطّي مساحة من خارطته... فألَقُ العشق في رفض أشكال المُصادرة والحصار.. وعُنفوان الرفض في عشق رؤية العرب أرضاً وناساً يتنفسون الحرية ويجسّدون الإرادة.. حتى تُورقَ الكلمة وتُزهرَ... مُعلنة عن حلول مواسمِ الزمن الخصيب.. وتَحوّل العتَمات إلى بياض... في ذاكرة الماء..

* * *

الانتفاضة الفلسطينية حدث متواصل العطاء، فهو ليس كباقي الأحداث والمواقف التي مرت بها فلسطين أرضاً وشعباً، منذ أواخر القرن الماضي ولهذا اليوم، وإنما هو عمل وحد كل شرائح الشعب بكل توجهاتها، وهذا لا يعني أن الشعب لم يكن موحداً في يوم من الأيام، وإنما لابد من ذكر وقع الأحداث وأهميتها بأمانة، لنرى ما يصبوا إليه المنتفضون وأدبهم.

فالكتابة عن أدب الانتفاضة يعني توثيقاً لها، لأن للأدب وللشعر خاصة أهمية لا توصف وقيمة لا تثمن، فحالة التبنؤ قد لا تتحقق على أرض الواقع من خلال التاريخ وحده، وفي مثل هذا الواقع يأتي دور الشعر الفاعل في بناء الحدث ونموه، فمثل هذا يعني تأصيل لثوابت آمن بها شعب يرزح تحت نيران الاستيطان منذ ما يقرب من نصف قرن من الزمن وهذا تخليد للجميع (للأدب وصانعيه).

وحينما نحاول الكتابة عن أدب الانتفاضة، فهذا لا يعني أنّا سوف نكتب سياسة مجردة، وإنما نعمل جاهدين في خلق بعض تفاصيل معطيات شعب فلسطين بوساطة أدبه الذي أنتجه في زمن انتفاضته المستمرة.

فالانتفاضة دعوة للحياة، بكل ما تعنيه تلك الدعوة من معاني، فهي لم تأت من فراغ، ولم تكن تجيء مفاجئة للواقع، وإنما جاءت نتيجة كمعطيات وتراكمات طويلة أدت إلى بزوغ ما يجري، بعد اكتمال نموها، فمثل هذا الأمر يجعل الناس يوقنون دور الذين يعايشون الحدث، فالمبدع الحقيقي هو الذي يعيش الحياة بكل أنماطها، حيثما يكون مع اتصال مباشر مع واقعه دون زيف أو رياء.

فمن معاني الانتفاضة، الثورة على كل سقيم ومريض من توجهات الشعب ومواقف الأمة فهي دعوة مباشرة إلى التخلص والانعتاق من كل شيء يحد من توجهات الجماهير.

فالواقع الذي نتلمسه بعد مرور تلك الأحداث يرينا الشعر الفلسطيني وقد ظهرت في روحه تجليات جديدة، بروح تعبيرية شيِّقة، لم يتوشح بها الشعراء من قبل إلا نادراً وإنما أصبحت وشاحاً ذا لون متعارف عليه. حيث ابتعد بعض الشعراء عن الترف الفكري، وبعضهم الآخر وازن بين الفكر والتاريخ ومتطلبات المرحلة، وكذلك ابتعدوا عن الإيغال في الرموز واللغة المثقلة والمبهمة التي قد توصل القارئ إلى دهاليز العتمة أحياناً.

من هنا بدأ الشاعر وضوحه وقربه من الناس، وهذا لا يعني أنّا نطالب الشاعر كي يصبح خطيباً أو داعياً اجتماعياً أو غير ذلك. وإنما من خلال دراستنا لبعض النصوص وجدنا الإيغال والتعقيد يسيطران على بعض النتاجات الشعرية. إلا أن الشعر أو بعضه المكتوب في زمن الانتفاضة جعلنا نحس بتراجع هذه الصفة نوعاً ما.

فمثل هذا الأدب يخاطب أبطال الحدث المستمر بكل شرائحهم وتوجهاتهم وأعمارهم بكل تفاعل تام (بمعنى تعبوية المرحلة) واستمرارية الغضب الفاعل وتلاحم الأدب مع الحجر ليصنعا بعض الأمل من جديد، فهذا الشعر أصبح يبشر بغد مشرق، ويرينا مدى التفاعل التام مع الحدث على النقيض من بعض الأشعار التي نظمت بعد الهزائم التي لحقت بالعرب منذ عام 1948 وليومنا هذا.

فالكلمة المفعمة بالأمل بدأنا نقرأها ونسمعها ونشاهد آثارها وهي تجذر نفسها في النفوس والأذهان، وتتمدد على أرض الواقع الصلبة. فكما يقول عبدالإله بلقزيز تأييداً لما نصبوا إليه «لقد كان المسلَّم به أن

الشعب الفلسطيني لا يحسن أن يتكلم وإذا تكلم فإنه يفسد اللعبة، وهاهو بانتفاضته قد تكلم وأفسد عليهم اللعبة»[1].

فهذا الفساد لم يكن عاماً، وإنما شمل المتلاعبين بمصير الآخرين، وزاد من ثبات القابضين على الجمر بكل ثقة منذ سنين طويلة، فهم موقنون بتغير الزمن، وسوف تأتي ساعة الخلاصة إن في زمانهم أو فيما بعد لذا كانت الانتفاضة بالنسبة لهم عاملاً مساعداً على الاستئناس بدم ورأي جديدين، فهم موقنون ومؤمنون بالانبعاث التدريجي. فالانتفاضة أحد بوادر الانبعاث لقضية طال عمرها، بعد محاولات الأعداء الدائمة لقتلها، وخلق حلول ومسوغات تكون أقرب لنهجهم المراد.

هذه الرؤية للانتفاضة من قبل جميع التوجهات جعلت لكل جماعة تاريخاً أو يوماً، جعل يوم الانتفاضة (الانطلاقة) فمنهم من يراه يوم 1987/12/7م ومنهم من يراه قبل ذلك بقليل. فالذي نميل إليه أن الانتفاضة بدأت مع بدء التمرد المدني الفلسطيني على الواقع الجديد (الاحتلال) وهذا التمرد أوصل الناس إلى ثورة مدنية منظمة أدت إلى زعزعة بعض الثوابت للنظم السياسية الحاكمة في كيان إسرائيل، وجعلت الجندي المعتدي يشك بانتمائه العسكري إلى حد ما، فهذه الثورة كانت تسير بخطى ثابتة إلا أنها متفاوتة، غير أن الخطوة الأخيرة (الانتفاضة) استمرت حسب ثوابت وإيقاع خاص، فقول الشاعر السوري (عبدالكريم الناعم) جاء متناغماً مع ما تصبو إليه، حيث جعل يوم 1987/11/25 يوم الانتفاضة، وهو يوم الانقضاض بالطائرة الشراعية على أحد معسكرات العدو، شمال فلسطين أي مقدمة في عملية الاشتعال المستمر، وفي قصيدته يمجد الناعم الشهيد خالد أكرم أبطال عملية قبية. افتح ذراعك/ قلبك العربي فوق الغصن/ قم في الليل إن قيامه في الليل أجدى/ سَبّح وأنت تغادر الأرض/ الحرام إلى حلالك في الجليل/ إنا سنلقي فوق كاهلك المبجّل ذلك العبء الثقيل[2].

هذه المناجاة، وهذه المطاليب من شاعر سوري لفدائي فلسطيني، يصنع ما لا يستطيع صنعه الآخرون، تدلل لنا اللحمة في المشاعر ومدى قوة الإيمان بالتحرير والحرية عند المواطن العربي، الذي كبل بقوانين ونظم بعيدة عن ميوله وأفكاره، كي تمنع العمل الجاد والقول الفاعل في كثير من الأحيان فهذا الخطاب إقرار من العاجز عن العمل لمن يعمل (الفدائي) بهذه اللغة المفعمة بالصور والبلاغة القرآنية والمحملة بمضامين سياسية مراده (قم في الليل إن قيامه في الليل/ أجدى/ سبح وأنت تغادر الأرض الحرام) فمثل هذا النظم يحيلنا لقوله سبحانه وتعالى **﴿قم الليل إلا قليلاً﴾**[3] وكذلك قوله عز وجل **﴿سبح اسم ربك الأعلى، الذي خلق فسوى﴾**[4].

هذا الإفعام بالحرية والحركة والعمل الصائب والناس نيام أو سكارى، نتيجة لفعل فاعل يعي ما تصنع (السياسة) والشاعر يوقن بإشفاق تام ما تصبو إليه الجماهير، على مشاعرها ووحدة رؤيتها المكبلة بالنظم الصارمة، تلك النظم التي حملت الشاعر ما حملته من أفكار وقناعات تبين عجز من يوالون الفدائي مع مقدرة الفدائي على العمل على الرغم من قيوده الفعلية، إلا أنه استطاع اتخاذ القرار وفعل ما يجب فعله منذ زمن بعيد.

فمخاطبة المانع هذه تؤكد عجز المواطن العربي عن تقديم أي عمل يذكر، وهذا ما حدث فعلاً، وهذا الأمر لم يأت به الشاعر تصريحاً وإنما جاء مضمناً ويستشف من السياق العام للقصيدة، إذ يلقي على كاهل الفدائي ذلك العبء، (والحقيقة كذلك) لأن الفدائي وحيد الصراع، يصارع القوي وصرخة الشاعر إبراهيم نصر الله وإن كانت مفجعة، فهي توضح الصورة تماماً للشارع العربي، على الرغم من قتامتها وما تخلف من يأس وإحباط في النفس ولها إلا أنها صادقة، فشوارع العرب كما يراها الشاعر

محبطة مقفرة من كل ونيس، فزوابع الغيظ لا تخلق إلا الهواء الخانق، والعتمة المميتة لا الحقيقة فهذا يناسب العربي الذي لا يستره شيء.

ناديت يا أيها النائمون

أما من جواد يتقدم

كي يستر الآن عرى هذي الدماء(5)

هذا النداء لم يصدر بعفوية الوجدان، وإنما النداء الصادر عن يقين وعقل فاعلين، فصاحب النداء هو الآخر يعيش حياة مؤلمة، فهو واحد من الجماهير التي تريد الصلاح والحرية، إلا أنها تصدم بواقع شارعها السياسي، فتعي ما هي عليه من مراهنات وابتعاد عن الحقيقة مثل هذه العبارة (ناديت يا أيها النائمون) تعطينا تعابير فكرية بدلالات رمزية تنم عن إيمان بشيء مراد بحد ذاته حيث إن هذه الكلمات وغيرها خلقت ليظهر الصراع بين ضدين متازعين هما صوت الشاعر (الفاعل) للخير والآخرين الذين يراد منهم خيراً، لكن لا مجيب، لهذا ترتبط الصور باهتزازات وجدانية تعيش مع كل رفاق المنادي وأضدادهم، وكأن الشاعر يستنكر أن يكون الواقع كما هو مع يقينه المسبق بما يحدث وسيحدث، إلا أنه غلّب نوازع الخير وجعلها تسبق غيرها باستغاثته الحتمية، بالذين نعتهم بأصحاب ستر العري، هذا الأمر يوقنه شاعر آخر ألا وهو درويش ويوازن بنفس متفاعلة مع الحدث، مستجيبة لطموحات وانفعالات الناس فقال بصوت مسموع دون تنكر:

أيها المارون بين الكلمات العابرة/ احملوا أسماءكم وانصرفوا

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا/ واسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة

وخذوا ما شئتم من صور كي تعرفوا

أنكم لن تعرفوا

كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء

أيها المارون بين الكلمات العابرة

آن أن تنصرفوا

وتقيموا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول

ولنا الحاضر، والحاضر، و**المستقبل**

فاخرجوا من أرضنا/ من برنا.. من بحرنا

من قمحنا.. من ملحنا.. من جرحنا

من كل شيء، واخرجوا

من ذكريات الذاكرة[6].

فهنا نجد الخطاب مع العدو نفسه، وبصورة مباشرة شجاعة لابكائية، لأن المخاطب هنا العدو لا الإنسان العربي كما هو الحال عند إبراهيم نصر الله، فهذا التفاعل والانسجام في لغة الشاعر، كادت لا تتحقق لولا عملية الانسجام الفاعلة بين الشاعر وأصحاب الانتفاضة، وكأنه يصرح علانية بمضامين وهتافات أشبال الحجارة، لكن مثل هذا الأمر جاء بلغة ناجحة وفاعلة، ومقارنة شيقة تنم عن فكر وعقل ناضجين، فالخطاب جاء مع العدو بداية، حيث الطلب المباشر لرحيله، لذا جاء بصورة توكيدية (آن أن تنصرفوا، آن أن تنصرفوا) وهذا الأمر يبين لنا عملية

الإصرار على الطلب المراد (الرحيل - الانصراف) مع التهكم من الآخرين حيث لا يريدهم أن يموتوا على أرض فلسطين، وكأنه يرفض بقاء بقايا من بقاياهم، حيث تتحلل أجسادهم فتصبح جزءاً من التربة، لذا يرفض الشاعر مثل هذا الأمر، وهذا الرفض يردفه الشاعر بسياق جميل آخر هو مقارنة بين العدو وصاحب الحق (الفلسطيني).

فلصاحب الأرض أعمال كثيرة يستطيع القيام بها، فعلاقة الود قائمة بين الأرض وصاحبها، لأنها مبتداه ومنتهاه، فالماضي والحاضر والمستقبل كلها مجتمعة لصالح الأرض وصاحبها (الفلسطيني) وكذلك بداية الحياة والاستقرار كان على أرض فلسطين (ولنا صوت الحياة الأول) فعملية التمسك بالأرض هي عملية ذهنية شعورية جسدية، فهي تمثل الحقول الدنيوية والأخروية (ولنا الدنيا هنا والآخرة) هذه مقارنة ناجحة لأن الشيء الذي يأخذه العدو هو الوهم وإن طال الزمن. فالشاعر لم يمنح العدو شيئاً سوى (زرقة البحر) فزرقة البحر كما نحسها ما هي إلا كناية عن الوهم، لأن الماء لا لون له ولا طعم ولا رائحة، فأية زرقة هذه التي سيأخذونها، لذا لا يأخذون إلا صوراً وهمية للبحر الفضفاض، والبحر رمز يحمل عدة مداليل، فقد يكون رمزاً للعطاء، أو للألم أو غير ذلك، إلا أنّا نحس السعة هو الرمز المراد للبحر هنا، حيث السعة غير المحدودة في الذهن، كي يأخذوا الشيء الكثير من الوهم، لهذا انعدمت امتيازات العدو حتى في لغة الشاعر وشعره.

فقد تداخلت النظم وأصبح لكل شاعر رؤيته، لكن جميع الشعراء تقريباً كانت وجهات نظرهم واحدة، وإن اختلفوا في أداة التعبير، فبما أن درويشاً جعل موقف العدو عائماً، حيث الرحيل والأخذ من زرقة البحر (الوهم) ما يشاؤون إلا أن سميح القاسم جاء صوته مباشراً وفاعلاً أيضاً، بمباشرته وصراحته الفاعلتين مع قلة الرموز المثقلة للغة الشاعر في قصيدة

«الموت ولا الركوع» فهو من خلال هذه القصيدة يعمل عمل المذيع الناجح، لكن بلغة شاعرية تحمل في ثناياها موسيقى تحريضية انتقامية فيقول:

تقدموا/ يصيح كل حجر مغتصب/ تصرخ كل ساحة من غضب/ يضج كل عصب الموت.. لا الركوع/ موت.. ولا ركوع/ تقدموا ها هو ذا تقدم المخيم/ تقدم الجريح والذبيح والشاكل/ والميتم/ تقدمت حجارة المنازل/ تقدمت بكارة السنابل/ تقدم الرضع والعجز والأرامل/ تقدمت أبواب جنين ونابلس/ أتت نوافذ القدس صلاة/ الشمس والبخور والتوابل/ تقدمت تقاتل!/ لا تسمعوا/ لا تفهموا/ تقدموا/ كل سماء فوقكم جهنم/ وكل أرض تحتكم جهنم!![7]

المباشرة والوضوح هذان، يبرزان مدى أهمية موقف القاسم، فهو لم يعر أهمية للمحسنات اللفظية والبديعية، وكذلك لم يجتهد في خلق صورة وشحنها برموز تعجز الآخرين عن الفهم والتذوق المباشرين أحياناً، فمثل هذا الصوت يرينا مدى الارتباط الصميمي الجاد بالأرض والانتفاضة، حتى نرى أن مقتنيات المخيم ومفردات المعركة اليومية تأخذ حيزها الفعلي في شعر القاسم، فمثل هذا الأمر لا يعد عيباً أو قصوراً في أداة الشاعر (اللغة) وإنما هو ينبوع آخر من ينابيع الانتفاضة التي جعلتنا نرى حياة جديدة مغايرة لحياة كانت أو سوف تحدث.

والواقع أن كلمة تقدموا وهي الصورة المحورية للقصيدة ليست كلمة عابرة، أو عادية التداول هنا، وإن كانت متداولة بشكل ملفت للنظر لدى الناس، لكنها رمز للحياة، لحياة الناس في زمن الانتفاضة، فالتقدم يعطي الحياة لاستمرارية الحدث للانتفاضة التي توفر للناس رؤية جديدة للحياة، والشاعر يكرر مفردة (تقدموا) وكأنها ناقوس يدق ليجتمع الناس في سوح الوغى.

لذا استطاع كل من درويش والقاسم أن يرتفعا بمقام الحدث إلى ذرى

لم يبلغها شاعر آخر من قبل، وإن تساوت بعض نتاجات الشعراء مع نتاجهما. فكل منها يرسم صورة فاعلة بالأمل ومبشرة بفجر جديد، للجيل المنتفض الجديد، من هنا يتبدى الدور الفاعل الذي لعبته لغة القاسم في عملية الإدراك إذا ابتعد عن المقاييس العقلية للشعر لفهم الواقع وتصويره، لذلك لم يجد الإنسان لبساً في التلقي وهذا طابع قصيدته الفني، حيث فلسفته في خلق صور فاعلة دون تعقيد أو تلميح، يثقل على أي سامع فهم النصوص المطروقة، لبيان ما تصبو إليه حواس الناس، فمثل هذا الأمر لا يعني تغييب العقل لدى المرسل والمستقبل (الشاعر والجمهور)، لفهم الواقع أو للانضمام الفاعل مع الحدث، فالحواس والمشاعر تشكل طريقاً سهلاً لمعرفة أحوال الشيء، وكذلك للعقل دوره وميزته الكبيرين لفهم الزمن ورؤيته لأن (الزمن نفسه كائن متخيل، ولكن شرط للإدراك الحسي)[8].

وبما أن أشعار الانتفاضة خلقت لتتفاعل مع الناس، ويتفاعل الناس معها، بعدة طرق وأساليب متبعة، فقد تنشد أو تغنى أو تكون من محفوظات الناس لتأخذ حيزها الفعلي، وفي هذا السياق، يقول درويش: (وهل في وسع الشعر أن يجدد إنتاج حياته بغير هذا الحلق... وبغير هذه الأذن... وبغير هذا الاتصال؟ ليس مقياس الشاعرية أن يقرأ الشعر - من وضع هذا المقياس؟ بل أن يسمع أن يغني - وأن يعاد إنتاجه على مستوى علاقة...)[9].

فدرويش الشاعر يعترض قول من يعتقد أن الشعر خلق ليقرأ، فهذا الأمر ليس سهلاً، لذا نقول إن شعر الانتفاضة أو الذي قيل في زمنها وجد ليتفاعل مع الناس والناس معه، كل حسب مقدرة تفاعله.

لذلك لا نريد الخوض في ماهية الشعر وخلقه وأهدافه، وإنما نريد الوصول إلى حقيقة غير تلك الحقيقة وهي أن شعر الانتفاضة يمتاز عن

غيره بأشياء قد لا تتوفر في أشعار أخرى مثل البساطة في التعبير والوضوح بالرؤيا وسرعة التداول بين الناس وغير ذلك، وهذا الأمر جعل رؤية الناس للشعر تأخذ مساراً آخر إلى جانب الرؤيا الأولى، فالجميع قد يوقنون بأهمية توصيل صورة الواقع والحدث للناس كافة، في كل زمان ومكان، فالإيغال والتعقيد استبعدا تقريباً فيما يخص أبجدية الصلة مع الحدث (الانتفاضة) وأما ما يخص الشق الآخر من المعادلة فإنا نرى ونلمس لغة ناقمة وفاعلة بتهكمها السياسي والسخرية المرة التي تحتويها من الآخرين (الذين لا يصنعون شيئاً) بينما المنتفضون يصنعون أشياء كثيرة، لهذا نعود إلى لغة إبراهيم نصر الله مرة أخرى لنشاهدها وهو يخاطب المدينة العربية ومواطنها العربي، والسلطان العربي والمحتل، ليعطينا صورة صادقة تبرز للجميع علاقة الناس بالناس، فهو يرينا مدى الغضب والانفعال الناتجين عن الموقف المراد تصويره (اللامبالاة) من الحدث إن كان ذلك مقصوداً أم غيره.

سقطت مدن وعواصم/ لكن قاتلنا لم يزل سيداً.

في كل عرس له ألف قرص/ ويصعد في كل يوم علينا

ومن دمنا منشداً مزيداً/ أخي جاوز الظالمون المدى

وانتظرنا انتظرنا/ فلاحق ذاك الجهاد

ولا حق ذاك الفدى

إن أسوأ ما تعيشه هي المواجهة الحقيقية التي نلمسها بين السلطة والجمهور، بكل أشكالها حيث تجسدت هذه المواجهة بكل مقتنيات الحياة، ونتاجاتها، إلا أنها تبلورت بلورة صحيحة وناضجة عند الشعراء المريدين للحرية لا شعراء (المدح والقدح) فالشعر هنا يرينا الخلل المزدوج، وهذا الخلل أصبح بضاعة العصر يباع ويشرى من قبل تجار الحياة، لذا فشعر

نصر الله هنا قد ساهم في خلق وتصوير هذه المعاناة، وهذا الوضع لا يبعث على الارتياح، هذا التصوير قام على وعي تام من الشعراء وجمهورهم، فالجميع يؤمنون بالمواجهة الحقيقية بين الماضي والحاضر الفاعلين فلا يستطيع المرء الانسلاخ عن ماضيه، فالإنسان الواعي هو الذي يحتوي هذه المواجهة الفاعلة بين الأضداد، ونحن حينما نحكم بعدم صلاحية أو أهلية المواقف المناهضة للحياة من جانب الكثيرين والمعنيين، فنحن لا نصنع ألا ما نحسه ونراه.

فالشاعر هنا يذكرنا بالانتظار وبالوعود التي طالما سمعنا عنها أو عاصرنا دعاتها وأصحابها، كي تكون الصورة واضحة جلية تمام الجلاء، فالشاعر يقر عن يقين تام بالمعادلة الصعبة، فبصراحة مطلقة يخبرنا عما جرى ويجري (سقطت مدن وعواصم) فمثل هذا السقوط لم يغير من الأمر شيئاً، لأن العدو بقي سيداً، وكلمة السيادة هنا مطلقة لم تحدد (لكن قاتلنا لم يزل سيداً) هذه المعادلة في جعل العدو سيداً ومنشداً ومتاجراً وعازفاً على أوتار صنعت من دمنا؟ ما هي إلا تبيان حال وفضح الواقع الذي يجعلنا نؤمن بازدواجية العدو (المحتل، المتآمرون) وهذا ما يؤكده تهكم الشاعر الصارخ عندما يضمن شطراً من بيت شاعر عربي يستنجد بأخيه ويريه الحال المؤلم (أخي جاوز الظالمون المدى) لأن هذا التجاوز لم يجد الرادع الفاعل لذا طال انتظار الجماهير بهذا يكون النفي المطلق بصورة مؤلمة (انتظرنا، انتظرنا، انتظرنا) فالانتظار جاء بصورة توكيدية (ثلاث مرات) هذا التوكيد يردفه نقيضاً لموقف الشاعر العربي عندما قال:

أخي جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدا

وهذا النقيض الذي جاء به الشاعر لم يدم طويلاً، كونه لم يرد إظهار حال النقيض دون وضع حل مناسب، فما أن وضح صورة الإنسان

العربي ومدينته حتى جاء بصورة الإنسان الذي يشتهي شيئاً، وهذه الشهوة حددت المعالم، إذ لم تترك عائمة، فهي ليست بعيدة المنال، لأن رؤية خيط من النور (الحرية) (التفاعل) يهتف باسم البلاد فعلاً، يغير وجه الحقيقة برمته، حيث النشيد لم يكن منقطعاً عن الأمل، أو لم يكن مطلباً ليواسي الإنسان نفسه، وإنما هو مطلب انقلابي يريده الشاعر ليغير الحياة رأسها على عقبها، فالشهوة تبقى معلقة حتى تتداعى كل الحواجز التي بقيت في حياة الجميع (الناس والشاعر). عندها لا يأس من وجود وحلول أو شعارات ترفع تأييداً للحدث المتواصل، فالشاعر يتجاوب بأحاسيسه الملموسة وغير الملموسة مع الانتفاضة، ولكي يزيد من حالة الوعي للمدينة العربية، نجده وقد رفع شعارات بوساطة كلمات رسمت ليرسخ دعامة فكرته المبتغاة، فالانتفاضة سبب من الأسباب التي دعت الشاعر إلى رفع مثل هذه الشعارات، وأن نجد ذلك عند كثير من شعراء العربية المعاصرين، والشعراء الفلسطينيين خاصة، حيث الشعارات السياسية والمضامين الفكرية تملأ سطور أشعارهم، إلا أن هذا الحدث (الانتفاضة) قد زاد من شعرية المواقف لدى الآخرين، مثل هذا يريده إبراهيم نصر الله في القصيدة نفسها:

أرى ما أرى من موات/ طحالب تجتاح راياتنا وتمتي بنادقنا المفرغات بيوم الظفر/ تشهيت أن يهب التراب ليصعد

من وحل هذي الحفر.

فالشاعر بهذه الصياغة قد تبرأ من لغة كانت مشاعاً لشعراء سابقين له، فجاءت البراءة بنوع من التهكم والسخرية والرفض لما قيل كما جاء في قول الشاعر السابق (أخي جاوز الظالمون المدى) أو غيره من شعراء العربية الذين نسجوا بمفرداتهم صوراً زاهية وتتفاعل مع الحد

العربي أو متأملة خيراً بالواقع العربي، فمثل هذا القول (يأخذ هذا الشكل ليكون ينبوعاً للحياة)[10].

وهذا الأمر الذي نقر به، يدحض الرأي الذي قيل عن الشعراء الفلسطينيين الذين جاؤوا بعد إبراهيم طوقان، إذ لا يعبرون إلا من الأنين واليأس وهذا الرأي جاء به الباحث عمر فروخ حينما قال (إن غالبية شعر المقاومة ما هي إلا تعبير عن إنسان فرد، يعتبر أنه مهمل مظلوم[11] فمثل هذا الرأي يجانب كثيراً دقة الصواب في توجهات شعر المقاومة وإن وجدنا ملامح الحزن والأسى والهم وغير ذلك من مقتنيات بيئة اليأس إذا جاز التعبير، إلا أن الشعر في زمن الانتفاضة كان يشكل خريطة أدبية فاضحة وكاشفة للواقع العربي، وهذا لم يأت من باب التشفي وإنما من باب المصارحة، وكشف الأوراق ليتسنى لكل إنسان معرفة نفسه إن لم يكن قد خبرها بعد، فمثل هذه المكاشفة للحياة بواسطة الأشعار ما هي إلا بيان لمعاناة وحقيقة اسمها «الشهادة التي يتدرب فيها الإنسان على معانقة الموت معانقة روحية»[12].

إن مثل هذا يجدد شهوة الحياة في خارطة الإنسان الفلسطيني، وهذا يحدث بالمواجهة للواقع المؤلم، بالخروج على الظلم، وتحطيم قيود العتاة والفاسدين حتى يرى الإنسان أرضه كما يريد أن تكون أو كما تتمناه أن يكون إذ يحلم الإنسان بأحلى ميتة «يوم ترفعني الأكف في قريتي فأرى الأرض كلها وأرى قريتي كلها تلتف من حولي لتأخذني في الطريق الذي أريد»[13].

وشعراء الانتفاضة كما هم أشبالها تطوعوا مخلصين ليقفوا في الخندق نفسه الذي تبناه الشعب ليكون منطلقاً له، كي يبقي على كرامته فالإنسان لا يعرف نفسه «إلا بمقدار ما يصنع نفسه وإما أن يظل مذعوراً وإما أن يجعل غيره مذعوراً»[14].

من هنا نشعر بإحساس كبير، وكأن الشاعر العربي يجعل مفرداته نداً للآخرين الذين يحرفون مجرى التاريخ حسب أهوائهم وما يملي عليهم، فهو وإن رسم بكلماته أجواء الهزيمة إلا أنه يجعلنا نتلمس أحاسيسه وهو يخاطب ويناجي الوطن، لأن كل شيء يأتي من جهة الوطن يحمل سلاماً وأمنيات حتى الرياح أصبحت فاعلة، وتجاوبت مع ما يصبوا إليه الشاعر:

كل الريح تهب حاملة سلامات الوطن

والعائدون إلى المعارك مثقلون

ترمي الشواهد والقصائد خطوهم أبد الزمن

وتظل تعطيهم بشارات الرياح المرسلة

ورؤى يواريها الحواة، تظل ترقبهم

على كل الدروب مهللة[15].

هذه علاقة الشاعر المنفي من وطنه والبعيد عنه جسداً بالحدث، هذه العلاقة التي تخلق لغة واصفة أكثر مما هي لغة فاعلة، ففي هذا السياق نجد الشاعر وقد تفاعل مع الرياح وجعلها متفاعلة مع حدثه، لكن الذي يقرأ قصيدة الشهيد للشاعر نفسه يجد نفسه أمام لغة جديدة أو تعابير جديدة هي غيرها سابقاً، فالشاعر متفاعل مع حدث الانتفاضة تفاعلاً عميقاً ويرى روحه معلقاً في هدب عيون الفارس الموصوف والذي لم يدع العدو لحظة إلا وخلق جولة للمبارزة والمصاولة فيقول عبدالرحيم عمر:

في الدرب متسع/ وذا قلبي يسيل على خطاك

خذني معك/ يا حاملاً فرحي الحبيس مشاعلاً

في عرس شعبي/ الأرض والأشجار والنجم العلم

بكل درب/ راحت تبارك مخدعك/ ما أروعك[16].

فقصيدة الشاعر هنا لا تحمل جوانب فلسفية أو فكرية غائمة، وإنما تحمل الشفافية على مستوياتها كافة، كي تعبر عن تجربة صادقة، إذ مثل هذه التجربة تؤثر في مستويات عدة من أبناء المجتمع، لذا نرى عشقه للوطن يتفاعل تفاعلاً واسعاً حيث تسير المشاعر والأفكار مع من يبنون أسس قوية للشخص من بعدها الشعوب، كي تنقشع الغيوم ويصير الموت حياة فاعلة من أجل الوطن. لأن أرض الشعوب الثائرة تبني المعابد وتديم رائحة الأريج المنبعث من الجراح. فالشهداء حروف شاهدة من أبجديات الوطن للزمن وهو يلتحف صورة الخنادق من أجل أن يبني الآخرون أبراج الحياة.



الهوامش والإحالات

1) مجلة الوحدة، العدد (46-47) تموز وآب 1988 - صفحة 225.

2) مجلة الوحدة، العدد (46-47) تموز وآب 1988 - صفحة 193.

3) سورة المزمل، الآية 2.

4) سورة الأعلى، الآية 2-1.

5) الكتاب العربي، العدد 23 السنة السابعة، 1989، صفحة 42.

6) الشعر - العدد 51، 12 تموز (يوليو) 1988، صفحة 6-7.

7) مجلة الهلال، مارس (آذار) 1988، صفحة 21.

8) عثمان أمية، دور المثالية في الفلسفة العربية، دار المعارف - القاهرة، صفحة 184.

9) محمود درويش – خمسون عاماً بلا ثورة، مجلة اليوم السابع، باريس، 22 حزيران 1986، صفحة 15.

10) فوزي كريم، مجلة شؤون فلسطينية آب 1972 – صفحة 12.

11) مجلة الحوادث اللبنانية 26 آذار، 1971.

12) إيليا حاوي – نشيد الكرامة – مجلة الآداب – عدد (10) 1969، صفحة 144.

13) سهيل نوارة – زغرودة الأرض – مجلة الطريق – عدد (9) 1970 ص 107.

14) فرانتز فانون – معذبو الأرض – ترجمة جمال الأتاسي – دار الطليعة ببيروت ط 2 1966 ص 28.

15) عبدالرحيم عمر، أغاني الرحيل السابع – دائرة الثقافة والفنون، عمان 1985 ص 46.

16) عبدالرحيم عمر، مجلة الجامعة عدد (44) عمان – الأردن – ص 70.



المصادر والمراجع

1) القرآن الكريم.

2) إبراهيم نصر الله – الكاتب العربي عدد 23 السنة السابعة 1989م.

3) إيليا حاوي – نشيد الكرامة – مجلة الآداب – عدد 10 – 1969م.

4) سميح القاسم الهلال – العدد 34 السنة 95 تموز يوليو 1988م.

5) سهيل نوارة – زغرودة الأرض – مجلة الطريق عدد 9 – 1970م.

6) عبدالإله بلقيز – مجلة الوحدة العدد 47/46 تموز آب 1988م.

7) عبدالكريم الناعم – مجلة الوحدة العدد 47/46 تموز آب 1988م.

8) عبدالرحيم عمر – مجلة أغاني الرحيل السابق – دائرة الثقافة والفنون/ عمان/ 1985.

9) عبدالرحيم عمر/ مجلة الجامعة العدد 44 عمان – الأردن.

10) عثمان أمين - رواد المثالية في الفلسفة الغربية - دار المعارف - القاهرة.

11) عمر فروخ - مجلة الحوادث اللبنانية - 26 آذار 1971.

12) فرانتز فانون - معذبو الأرض - ترجمة جمال الأتاسي - دار الطليعة، بيروت ط 2 - 1966م.

13) فوزي كريم - مجلة شؤون فلسطينية آب 1972م.

14) محمود درويش - خمسون عاماً بلا لوركا - مجلة اليوم السابع، 22 حزيران باريس 1986م.

15) محمود درويش - مجلة شعر عدد 51 سنة 12 تموز يوليو 1988م.

* * *



1 - صدر مؤخراً للدكتور محمد العمري، أستاذ التعليم العالي وصاحب الإسهامات المهمة في التأليف والترجمة والتحقيق، كتاب من الحجم الكبير (أزيد من 500 صفحة) عنوانه: «البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها»[1]. والكتاب عمل يستهدف، حسب مؤلفه، كل من يعاني إشكالات تحليل الخطاب من مراصده المتعددة؛ ولذلك فهو يحاول الجمع بين البعد البيداغوجي والبعد التأويلي، ساعياً إلى أن يكون وصفياً يبرز المشاريع البلاغية ومنجزاتها ومحاولاً الربط بينها والكشف عن خلفياتها وتفسيرها واستكشاف مساراتها الكبرى.

فهو عمل يستكشف الأرضية والمؤثرات بشكل يقلّل من قيمة الجدل حول الأصل العربي والأثر اليوناني، معتمداً على المفاهيم القرائية وخاصة مفهوم التحويل. ويقلّل من شأن تحكُّم الإعجاز في البلاغة العربية جاعلاً منه عنصر إغناء من حيث توجيه السؤال البلاغي وعمق التحليل. وينتهي إلى أن البلاغة العربية أوسع بكثير من اللباس الضيق الذي حُشِرت فيه حين حُكِّمَتْ قراءة واحدة هي قراءة السكاكي ثم المراغي.

وينطلق من أن كتابة تاريخ للبلاغة العربية مسألة ملحة في وقتنا الحاضر، من جهة لقلة الدراسات في هذا المجال، ومن جهة ثانية لتغير المعطيات والإمكانيات والأسئلة. فمن اللازم إعادة الكتابة كلما تغيرت شروط القراءة وظروفها، فالحاضر يغني الماضي بقدر ما يغتني بمحاورته، والماضي نص مفتوح للقراءة على الدوام.

ومن هنا يطمح إلى أن يكون خطوة في السعي لكتابة تاريخ شامل للبلاغة العربية، مستثمراً المعالجة البنيوية اللسانية لجدواها في استخراج

الأنساق وتفسير الفعالية، ومستغلاً من جهة أخرى بعض مقترحات جمالية التلقي في بعدها التاريخي. فهو عمل يقدم قراءة تركيبية تعتمد النظرة الشمولية وتفسحُ المجال للتحليل والتأريخ لسد الفجوات وتحاول أن لا يكون الخطاب الحديث عائقاً يسدّ الطريق بترسانة من العتاد النظري الذي يعرقل السير بدل أن يفتحه.

إنها قراءة تتلافى كثيراً من النقص الذي شاب الدراسات البنيوية الصرف والدراسات التاريخية التحقيقية الوضعية غير الوافية بالنمو الداخلي للعلاقات القرائية وما تحمله من تقابلات وتعارضات، وبهذا فهي قراءة تسمح بمراجعة مفهوم البلاغة المهيمن والمرتبط بتصور السكاكي، وتسمح بنقل الرصيد البلاغي من وضعية البنية التاريخية الجامدة المرتبطة بعصرها إلى حلقة من دينامية الأسئلة الإنسانية التي يتصل أولها بآخرها تجاوراً وتعارضاً وتقابلاً، وتسمح أخيراً بإعادة الارتباط بين البلاغة وتاريخ الأدب والنقد، أي بالحركة الدائرة حول النصوص الحية وعملية الإنتاج.

2 - تنطلق هذه القراءة من أن عوامل متعددة ساهمت في نشأة البلاغة العربية وتطورها، وتقسمها إلى عوامل أولية وعوامل مساعدة. أما العوامل الأولية فهي تتعلق بمصدرين: داخلي وخارجي. ويتعلق الداخلي بما تمَّ إنجازه عن طريق تأمل النص الشعري بواسطة الملاحظ والاختيار الفني، وهذا عمل بلاغي نقدي يمكن تسميته ببلاغة الرصد لكونها ترصد الملاحظات وتجمعها وتسميها دون اهتمام بنسق تنظيري؛ والخارجي نتج عن عملية التأليف العملي الذي استهدف تقنين اللغة والفكر وتنزيه الدين. أما العوامل المساعدة فتعني التفاعل الثقافي ودخول الثقافة العالمية عن طريق الترجمة والاطلاع المباشر، وكان لذلك تأثير في بداية المشاريع وطرح الأسئلة وفي مسار البناء. وكان الدين أيضاً أحد العوامل

المساعدة في إثارة السؤال البلاغي، إضافة إلى أن المواقف المذهبية حكمت تصورات البلاغيين، دون أن ننسى أن البحث في النحو والمنطق قد أدى إلى إثارة الكثير من الأسئلة البلاغية وصار فيما بعد، دعامة للبناء البلاغي. وترى هذه القراءة أن هذه العوامل، إضافة إلى الملابسات التاريخية قد سارت بالبلاغة العربية في مسارين كبيرين: مسار لغوي ركز على القرآن والشعر وتمثل في دراسات اللغويين والمتكلمين وأصحاب البديع. ومسار خطابي انطلق من الجاحظ وكانت له امتدادات تصل إلى حازم القرطاجني.

وهكذا تخلص هذه القراءة إلى أن تراثنا البلاغي مازال محاوراً يثير الدهشة من جانبين: من حيث الشمول والعمق، فمن حيث الشمول يظهر أن تشعب المنطلقات والمصادر وتعدد المؤثرات والخلفيات أدى إلى تنوع الأسئلة والاهتمامات، وبذلك امتد مجال البلاغة العربية مغطياً البعدين الكبيرين للمجال البلاغي في معناه القديم والحديث على حد سواء: الغرابة والمناسبة. وبرغم تلازم هذين المكونين في الخطاب الأدبي فبالإمكان رصد مواطن هيمنة كل منهما:

أ) ارتبط سؤال الغرابة والانزياح والبديع بنقد الشعر واختياره ثم طرح في سياق وضع النحو بالنظر في «توسع» اللغة بترجمة المجاز والضرورة، ثم عولج بعد ذلك معالجة خاصة في إطار التنزيه من خلال تأويل المشكل، وذلك كله قبل محاولة البحث عن صياغة تجمع أطرافه من خلال تأويل المحاكاة الأرسطية إلى «تخييل» و«تغيير» وتوظيفها في قراءة الشعر العربي.

ب) ارتبط سؤال المناسبة المقامية التداولية بالبحث عن فعالية إقناعية خطابية من جهة، ومن جهة أخرى بملاءمة العبارة للمقاصد ضمن

نظرية النظم الإعجازية، وارتبط من جهة ثالثة بالبحث عن بلاغة كلاسيكية ذوقية تقوم على الصحة والمناسبة.

3 - في تاريخ البلاغة العربية، يتحدث الدكتور محمد العمري عن مرحلتين: مرحلة الاستكشاف أو الأصول، ومرحلة بناء النماذج أو مرحلة الامتدادات. ولا يمكن الفصل بين المرحلتين، لأن المسارات والاتجاهات التي انطلقت في المرحلة الأولى ستمتد وستتطور في المرحلة الثانية.

يمكن القول إن سؤال الشعرية كان حاضراً منذ البداية، إذ يكفي أن نستحضر الالتباس الحاصل منذ نقطة الانطلاق بين البلاغة والنقد. بحيث يمكن القول إن البلاغة مكون من مكونات النظرية النقدية وثمرة من ثمرات الملاحظة النقدية الأولية.

فمنذ البدايات الأولى كان هناك وعي بالخصوصية الشعرية وكان هناك حرص من طرف المتلقي على توفر هذه الخصوصية، وهذا ما ساهم في ظهور سجلات البديع. وساهمت عمليات الاختيار من الرصيد الشعري حسب معايير بلاغية كامنة في إبراز الخصوصيات البنائية للنصوص. ولعبت عملية استكشاف وتصنيف المجازات دوراً كبيراً في التمييز بين أصناف المجازات وفي استخراج مجموعة من المقولات البلاغية، وهذا ما سيسمح فيما بعد بتكوين مستويات الدراسات البلاغية. ولا ينبغي أن ننسى أنه كان لوضع النحو يد في بروز حديث منظم يقابل بين الشعر والكلام من حيث البنية اللسانية وهو حديث يعطي الشعر ما لا يعطي الكلام من حرية التصرف في البنيات التركيبية والدلالية. كما لعب علم الكلام، في إطار دفاعه عن النص القرآني وبيان وجه إعجازه، دوراً هاماً في تطوير مبحث المجاز وفي تأسيس مبحث يهتم بانسجام النص القرآني، وهو مبحث لم يجد امتداداً في البلاغة العربية. ولا جدال في أن الاعتبار

الإعجازي كان أهم الحوافز التي دفعت إلى البحث عن جواب للسؤال: ما الذي يجعل الكلام بليغاً ويجعل بعض الكلام أبلغ من بعض؟

لكن في مقابل هذا الأصل الشعري، كان هناك منذ البداية أيضاً أصل تداولي يتمثل في مشروع الجاحظ وأساساً في كتابه «البيان والتبيين».

لقد حاول الجاحظ صياغة نسق سيميائي في ضوء الهموم المنطقية الإقناعية لعصره. غير أن هذا الإطار السيميائي لم يكن هو موضوع كتاب الجاحظ، فموضوعه هو الإقناع. ويظهر هذا في كتابه الذي لم يكد ينتهي من تعريف البيان باعتباره فهماً وإفهاماً بالوسائل اللغوية وغير اللغوية حتى قايض كلمة بيان بكلمة بلاغة مركزاً على المقام، وهنا يقايض مرة أخرى فيتحدث عن الخطابة كمرادف للبلاغة.

وإجمالاً فكتاب الجاحظ يمثل موقفاً حضارياً هو محاولة إرساء مجتمع عقلاني تربط بين أفراده علاقات الإقناع بالمنطق والاستمالة بشتى صور الدلالة والتعبير الاجتماعي. وعلى سبيل المقارنة، فإن عمل ابن وهب ركز على الجوانب والوظائف التي لم يركز عليها الجاحظ.

وهناك أصل آخر مساعد يتمثل في القراءة العربية للبلاغة اليونانية. وهنا ينطلق الباحث من نقد الفرضية السائدة القائلة بأن العرب لم يفهموا كتاب «فن الشعر» لأرسطو. فالأمر في نظره يثير الأسئلة: هل الفهم هو التطابق مع الآخر؟ وهل التأثر هو إعادة إنتاج المفاهيم الأصلية؟ أليس الحديث عن التأثير حديثاً عن الاختلاف؟ أينبغي الانطلاق من منطلق قرائي أم من منطلق توثيقي؟

لقد تمَّ تخليص عمل أرسطو من خصوصياته المحلية اليونانية وتمَّ بسط المفاهيم الكلية وإمدادها بالأمثلة العربية. وهذا ليس صحيحاً بالنسبة إلى كتاب أرسطو في الشعر فقط، بل وبالنسبة إلى كتابه في

الخطابة: فهذا الكتاب دعَّم مفهوماً كبيراً في البلاغة العربية هو مفهوم الاعتدال والمناسبة المحققين للوضوح والمتعة الناتجة عن حد أدنى من الإغراب. بل اقترح العرب وبلوروا مفهوماً جديداً: مفهوم المستولي، لهذه الوسطية بين الابتذال والإغراب، وهو ما لا نجده عند أرسطو.

إنهما أصلان أساسيان: الشعري والتداولي، نتج عنهما مساران بلاغيان أساسيان: البلاغة الشعرية والبلاغة الإقناعية، قد يجتمعان وقد ينفصلان، قد يتصارعان وقد يتنازل الواحد للآخر دون أن يختفي تماماً. المهم أن الأصول وجدت لها امتدادات، لكنها امتدادات تتطور وتتأسس شيئاً فشيئاً.

ففي مشروع أبي هلال العسكري يمكن الحديث عن المحاولات الأولى لبناء بلاغة عامة قبل القرن الخامس، إذ يمكن اعتبار كتاب الصناعتين أول محاولة لقراءة أعمال البلاغيين الرواد قراءة شاملة تستهدف الخروج بصيغة عامة تجمع المتفرق وتمزج بين مساري البلاغة العربية: فقد حاول المزج بين المقام باعتباره أساس الفصاحة كما هو الحال عند الجاحظ وبين الصور البديعية باعتبارها ميزة للكلام الجيد بقطع النظر عن المقام كما هي عند ابن المعتز. غير أن طموح العسكري لا يسمح بإدراجه ضمن النماذج الكبرى لكونه أقرب إلى التلفيق منه إلى التأسيس على خلفية ورؤية منسجمة.

أما مشروع قدامة بن جعفر في «نقد الشعر» فهو يثير سؤال الشعرية إلا أنه يعتمد نسقاً بنيوياً شكلياً يفتقر إلى تحديد المبدأ الشعري أو السرّ كما سمّاه القدماء أو الأدبية والشعرية كما عند المحدثين في عصرنا.

وقد لعبت الاعتبارات المذهبية دوراً كبيراً في ظهور تصورين متعارضين للبلاغة هما تصور عبدالقاهر الجرجاني وتصور ابن سنان

الخفاجي. الأول يبحث عن أسرار البلاغة ويدافع عن الطبيعة النظمية للكلام ويؤسس تياراً يقول بالبلاغة في المعاني، والثاني يبحث عن سر الفصاحة ويؤسس تصوره على الصوت ويبني تياراً يقول بالبلاغة في الأصوات. وبعيداً عن الاعتبارات المذهبية، فهذين المشروعين متكاملين، وهذا ما انتبه إليه حازم القرطاجني.

لكن إذا نظرنا إلى مشروع كل واحد منهما، فسنجد أن مشروع عبدالقاهر الجرجاني يتأرجح بين الغرابة الشعرية (أسرار البلاغة) والمناسبة التداولية (دلائل الإعجاز):

إن عملية الانتقال من «أسرار البلاغة» إلى «دلائل الإعجاز» عملية تؤكد أن القمة لم تعد موجودة في اتجاه تنامي الغرابة بل في اتجاه مناسبة الكلام للمقاصد. لكن لا ينبغي أن ننسى أن المنطلق في الكتابين واحد وهو اعتبار البلاغة في المعنى وإن اختلف المقصود بالمعنى، هل هو المعنى الغريب المعجب كما في الأسرار أم المعنى المناسب للمقاصد في الدلائل.

والاختلاف بين الكتابين يكمن في المدخل والمادة، فمدخل الأسرار ونواته هي التخييل، ومدخل الدلائل ونواته هي النحو والإعراب بالمفهوم الواسع الذي يطرح علاقة المعاني بالمقاصد.

أما ابن سنان فهو يمثل أجرأ محاولة لصياغة مشروع للبلاغة الصوتية، ويمثل أحسن صورة للبلاغة في مفهومها الكلاسيكي أناقة الخطاب. ومنذ البداية يمكن أن نسجل أن ابن سنان انتقل في كتابه «سر الفصاحة»، من الصوت إلى اللفظ إلى المعنى، أي أنه انزاح عن المفهوم الصوتي الصرفي شيئاً فشيئاً حتى قال بضرورة فتح الباب للمعنى.

إلا أن مركز هذا الكتاب هو الخطاب التداولي الناجع الذي يصل

ويوصل بدقة. ومن أجل ذلك تقوم البلاغة عند ابن سنان على أربعة دعائم رئيسية:

1 - **المحافظة**: وتعني احترام الأعراف والسنن اللغوية والاجتماعية والفنية.

2 - **الاعتدال**: وينقسم إلى مستويين: مستوى يتعلق بالاقتصاد في البديع ومستوى يتعلق بمقاربة الحقيقة وينصرف إلى العلاقات القائمة أو المطلوبة بين الأطراف أثناء عملية الإلحاق أو النقل الدلاليين.

3 - **الانسجام**: ويعني ضمان انسجام الخطاب على المستوى الدلالي المنطقي وعلى مستوى الموضوع والمحتوى.

4 - **التناسب**: وهو ينصرف إلى وجود طرفين متجاورين دلالياً أو صوتياً. وتم تخصيص التناسب الدلالي بمصطلح التعادل والتناسب الصوتي بمصطلح التوازن.

أما السكاكي في كتابه «مفتاح العلوم» فقد فكر في شيء سماه علم الأدب، ثم اكتشف أنه تركيب بين علوم اللغة والمنطق يمكن تسميته علم المعاني والبيان، لينتهي إلى أن هذين العلمين هما البلاغة بعينها.

والكتاب ليس مفتاحاً لكل العلوم، بل هو مفتاح لعلم واحد علم الأدب، والأدب يساوي عنده الخطاب السليم الناجع. ومن هنا يتحدث عن علم الأدب الذي جاء تصوراً مبكراً لما يسمى اليوم علم النص.

إن بلاغة السكاكي تقع عند تقاطع ثلاثة مباحث متداخلة ومتنافرة في نفس الوقت: النحو والمنطق والشعر. فعلم المعاني الذي يستعمل المفاهيم والمصطلحات النحوية في وصف الإجراءات التركيبية التي تتطلبها ملاءمة الكلام للأحوال يحتاج إلى التحديد المنطقي للمفاهيم. أما

البيان فهو ينتمي إلى جوهر المعطيات الاستدلالية. ولذلك فإن تتبع خواص تراكيب الكلام في الاستدلال ضروري لتكملة علم المعاني.

إن البيان يقع عند السكاكي في منطقة ما بين الشعر والمنطق، بين وظيفة التخييل ووظيفة المعرفة والاستدلال. أما المعاني فتقع بين النحو والمنطق، ومجالها التطبيقي هو الخطاب الإقناعي المرتبط بمقامات ملموسة محددة تساهم في تشكيل الخطاب.

أما حازم القرطاجني فيعتبر كتابه «منهاج البلغاء...» تكميلاً لعمل الحكماء الذين تناولوا موضوع «الشعرية»، وذلك من حيث نظره في الكليات على ضوء متن إضافي غني، وتخصيصاً له من حيث توجيه القوانين البلاغية نحو ضبط الخصوصية الشعرية للشعر عند العرب.

وهو يرى أن علم البلاغة يشتمل على صناعتي الشعر والخطابة، فهما مشتركان في «مادة المعاني» ومعترضان في «تصور التخييل والإقناع». وإن كان الموضوع الأساسي للكتاب هو الشعرية أو بلاغة الشعر، فإنه قارن في مناسبات عديدة بين الشعر والخطابة وعرض لمكونات الحجاج ولاحظ وجود تداخلات بين الشعر والخطابة تعود في نظره إلى كونهما يلتقيان في «الغرض» و«المقصد» وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه. ولكنه مع ذلك يؤكد على دور الغرابة في تحقيق الوظيفة الشعرية.

4 - وإذن يمكن القول إن علم البلاغة قد تشعب، من أصوله إلى امتداداته، إلى ثلاث شعب:

1 - البيان أو نظرية الإقناع القائمة على المقام.

2 - البديع أو نظرية الشعر القائمة على البناء اللغوي دون اهتمام بأحوال المخاطبين.

3 - بلاغة عامة تحاول الجمع بين البيان والبديع[2].

وبصفة عامة، فالأستاذ محمد العمري يميز في البلاغة بين البلاغة الشعرية والبلاغة الإقناعية، تقوم الأولى على التخييل والبديع وتقوم الثانية على الحجاج والإقناع. وهنا جناحان للبلاغة متصلان ومتداخلان، لكن يمكن الفصل بينهما في البحث والدراسة.

وتجدر الإشارة إلى أن الأستاذ العمري قد ساهم ترجمة وتحقيقاً وتأليفاً في إغناء هذين البعدين للبلاغة. نكتفي هنا بذكر أهم مؤلفاته:

- «في بلاغة الخطاب الإقناعي» دار الثقافة، البيضاء، 1986.
- «تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية» الدار العالمية البيضاء 1990.
- «اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم» دراسات سال. البيضاء 1990م.
- «الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية» دراسات سال. البيضاء 1991م.

وإجمالاً، يمكن القول إن أهمية مؤلفات الدكتور محمد العمري تتجلى في أمرين أساسيين: الأول أنه يناقش مفهوم البلاغة السائد (المراغي) المرتبط بتيار بلاغي واحد (التيار الإقناعي)، ويحاول أن يبرز أن مفهوم البلاغة عند العرب واسع إذ يشمل الخطاب الشعري والخطاب الإقناعي. والثاني أنه يقيم علاقة حوارية نقدية مع التراث البلاغي العربي، منطلقاً من أن القراءة ينبغي أن تكون شمولية ونسقية وديناميـة تقيم حواراً بين الماضي والحاضر من أجل بناء بلاغة عربية مستقبلية.

الهوامش

1) د. محمد العمري - البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها - أفريقيا الشرقي، البيضاء - المغرب - بيروت لبنان 1999م.

2) يراجع أيضاً بخصوص هذه النقطة مقال الدكتور محمد العمري: «المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي» مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 5 خريف شتاء 1991م ص 19. وهو مقال أعيد نشره ضمن كتاب «نظرية الأدب في القرن العشرين» أفريقيا الشرقي 1996م.

* * *



«نزيف المدى» إبحار في سراديب الذات، ومصباح في زجاجة من الأرق والألم، والقلق، والسؤال، إنه كوز مجخى على سرير واقعنا الحاضر لا يملأه إلا الفضاء، وهو أيضاً بحث عن دفء الرغبة في ظل سكون، وصمت، رهيبين يقلان صخب الرعشة والحلم.

تطل علينا هذه النفس المجروحة والهادرة من عتبة هذا المجموع الشعري، وعتبته عنوانه، وعنوانه يؤجج الإحساس فينا بفاجعة جرح ينزف دماً، ويكبر فينا هذا الإحساس، فنتخال الجرح واسعاً عميقاً، يجلي حجمه وسعته، ويشف عن عمقه وأثره، إضافة النزيف إلى المدى «الذي يجوز بنا إلى التنوع والاختلاف. فبالعودة إلى دلالات «المدى» تتعدد القراءة، ويخصب الفهم، وتتناسى دلالات العتبة، فالمدى في اللسان العربي: بلوغ عتي الكبر من قولنا: أمدى الرجل، إذا أسن. وهو الغاية ومنتهى الأجل. وهو الطول من قولنا: مدى الدهر طوله. وهو أيضاً استنفاد الوسع كمد الصوت ثم هو يستبطن دلالات السكاكين والسيوف والرماح من قول النبي صلى الله عليه وسلم «لا تفلوا المدى بالاختلاف بينكم» أي لا تختلفوا فتقع الفتنة فينثلم حدكم»[1].

في ظل هذا البعد المجازي تتلاقح دلالات النصوص الشعرية وتتوالد لتمحص الهم الشعري، والرؤية الغدية، في ارتقاء من الذاتي إلى الجمعي، ومن المحلي إلى الدولي، وتتوالى الصور المجازية، والاستعارية، بأساليب يتعرى من خلالها عالم الشاعر الشعري، فيعرض الضيق النفسي، والواقع المر المكبل بظلام الحاضر، والمدثر بنار الانعتاق، ويصاعد الضيق والحرج بالنفس حتى تصرخ: (**هل أتى فتجاننا الأخير**)[2]؟

لنركس، بهذه الصرخة، في تاريخ الإسلام الغابر، ونسمع صداها لدى المسلم الأول: «**متى نصر الله**» ويجذبنا بعد الصور المجازية، والاستعارية، وإدراكها، بما تخلقه من مفاجأة القارئ بيكارتها، وبجنوحها القوي، نحو الغرابة في التخييل، بما يشبه ما أسماه «إمبسون» بالنمط السادس من أنماط الغموض، حيث المخالفة قائمة بين وضع الصورة في النص، وبين وضعها في الذهن، لأنها تتخطى توقيع علاقات محسوسة، ومعقولة، يعيها المتلقي، إلى البحث عن إيجاد علاقات يمثل اللاوعي مصدر تشكيلها الوحيد، تجوز من خلاله المرئي والمسموع والملموس، والمعقول إلى الحلمي والوجداني، حيث تبدل معاني الألفاظ غير معانيها، وتتلبس بالسياق، لتنبجس منها علاقات متعددة، ومختلفة نحو التناقض الذي يولد الانسجام، فتصبح النار نوراً، والرماد نعيماً، ويرى صوت الرصاص صمتاً وسكوناً وخضوعاً، ويقلب غزو البحر ذبحاً وتقتيلاً. ومما راقني في هذا القلب وهذا الكشف من مجموع النزيف - وما راقني كثير - قول الشاعر:

مدن ترفل في الرماد

مضاءة بنور القذائف

وصمت الرصاص

قبعات تذبح جسد البحر

قلوب فولاذية تستأصل الشعر من القلب[3].

وفي أثناء هذا النشاط النصي والنمو الشعوري تتخلق اللغة الشعرية بتأسيس خصائص نصية علائقية من خلال حركة ذات أهمية قصوى في البناء الشعري، تتفاعل فيها العديد من الآليات والمؤثثات الشعرية تتغيا إنتاج رؤية للمحيط والخارجي. وتتعمد تفعيل الانفعال في

الآخر. ومن ضمن هذه الآليات والمؤثثات الأولية في «نزيف المدى» التي تدخل في أنماط الممارسات الدالة، أذكر:

1 - وحدة المعجم وتعدد السياق:

إن الغوص في حمأة «نزيف المدى» يكشف لنا عن شبكة معجمية توحد نصوصه الشعرية، حيث تستبيح أذهاننا العديد من الألفاظ التي تتكرر في مجموع القصائد من جهة، وفي القصيدة الواحدة من جهة أخرى، وهذه ملحوظة يجليها إحصاء ألفاظ المتن الشعري، وتتبع المواد اللغوية المتكررة، وهي عملية - على صعوبتها - تبدو غير مجدية في الظاهر، لكنها من الناحية العلمية تكشف عن فعل شعري أسس عليه هذا الإبداع بأكمله. واحترازاً من الإطالة وخشية الملل، أشير إلى بعض الألفاظ التي أحسبها سوار وأعمدة لهذا المتن الشعري هي: «النزيف» وقد تكرر اثنتي عشرة مرة[4] والحلم أربعاً وعشرين مرة[5] والريح خمس عشرة مرة[6] والرماد ثلاث عشرة مرة[7] ثم يليها، من حيث القيمة لفظ الحجر ولفظ النخل على التوالي.

غير أن تكرار مثل هذه الألفاظ، لا يدخل في إطار ما عبر عنه القدماء بضيق العطن، لأن دلالة اللفظ تتجدد من سياق تركيبي ونفسي إلى آخر. أضرب لذلك مثلاً واحداً عالم النخيل في المتن، فالنخل مرة يجسد ماضياً أصيلاً، ورمزاً للعروبة وكرم النحيزة والعصبية العروبية، ورفضاً للذل لا مثيل له[8] وهو أيضاً واقع حالي يسكنه الصمت والتيه وانكسار الهوية[9] ثم هو أيضاً شهوة وألق وبغية تشكل الأمل في الانعتاق والمستقبل المضيء[10].

ويمكن حصر هذه الدائرة المعجمية المتكررة في محاور لا يكاد يزيغ

عنها هذا المتن الشعري:

1 - محور الموت والجرح والحزن والنزيف والدم، وما في حكم هذه المعاني.

2 - محور: الماء والبحر والمطر والغسل والاستحمام والواحة والغيم والموج والثلج والجداول، وما في حكمها.

3 - محور: الضوء والنور والشمس والقمر والليل والفجر والصباح، وما في حكمها.

4 - محور: النخيل والشجر والنبات والأزهار والورود والقرنفل والنرجس، وما في حكمها.

5 - محور: الطين والحجر والغبار والتراب والمعفر والوحل والجدران والأبراج والرصيف والسقوف، وما في حكمها.

6 - محور: الصحو والدفء والدثور والسهاد والالتحاف، وما في حكمها.

7 - محور: الصوت والصمت والصهيل والصخب، وما في حكمها.

8 - محور: الزغاريد والفرح والأعراس والمهر والغبطة، وما في حكمها.

9 - محور: الحب والعشق والغزل والأحبة، وما في حكمها.

10 - محور: البكاء والعويل والمراثي، وما في حكمها.

11 - محور: المشي والمضي والانسحاب والأتي والرحيل والسفر والمهاجر، وما في حكمها.

12 - محور: الأجنة والخلق والأطفال والعاقرة، وما في حكمها.

13 - محور: السكر والخمر والنبيذ، وما في حكمها.

إن هذه المحاور تأخذ بعداً خطيراً في عملية الإبداع الشعرية بتعدد

السياق الذي تجيء فيه، إنه أشبه ما تكون بنغمة أساسية (Keynote) تجسد النزيف بكامله وتعبر عن جوه العام.

ومن خلال السباحة في هذه الدائرة المحورية المغلقة نحس بأنها حصار للمعاناة، فكأن كل الهموم المحلية والعربية تدور في حلقة مفرغة ولابد أن يعيا بها الدوار فيتمخض عنه فك الحصار، وانكشاف بوابة الأمل والصبح. لأجل ذلك فإن اعتماد الشاعر هذه المحاور أساساً في بنائه الشعري هو اختيار شعري مبيت ومقصود، وليس مجانياً ولا فقراً في المعجم.

إن هذا المحبس المعجمي أو المحوري - هو في رأيي - تلميح إلى شراكة بين نصوص النزيف الشعرية من جهة، والحاح على وحدانية في الرؤية والهم والحلم والأمل من جهة أخرى. تطبع النزيف بكامله لأجل ذلك لم يكن صدفة أن يبدأ النزيف بـ **مدثراً بهتاف الحجر**[11]. وينتهي بـ: **الصباح لك**[12].

فبين هذا وذاك مدى يتبرج القصد فيه ويشف عن المخبوء، معلناً أن النزيف شبكة وكون متكاملان تعانق فيه تداعيات الدثور الإسلامية النبوية، بما تنم عنه من قيام لحظة حضارية جديدة وخطوة نحو عالم القراءة، تداعيات الواقع الحاضر، كما تعانق تداعيات الصبح الجديد فضاء القرآن الرحب **﴿إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب﴾**.

2 - علامات تراثية وأسطورية:

إن الأديب الفطن - كما يرى جاكبسون - هو الذي يمتح من دائرة الماضي المنسي، ويجلو بأدواته الشعرية فيه، والماضي المنسي بعوالمه الرحبة مرتع خصب للشعراء في كل عصر، بما يستبطنه من طاقات إيحائية،

تـأخذ مداها في السياق الشعري الذي تجيء فيه، لأجل ذلك لم يشذ الشاعر حسن لشكر عن هذا السنن الشعري الذي أضحى سنة مؤكدة في كل منتوج فني.

وقراءة أولى في نصوص «نزيف المدى» تحصر المستخدم التراثي والأسطوري في مغربي عربي إسلامي يتمثل في استدعاء أسماء شخصيات متلبسة بمواقف وتاريخ كعبدالكريم الخطابي[13] ويوسف بن تاشفين[14] وامرئ القيس[15] وأسماء[16] وزرقاء اليمامة[17] ومهيار الديلمي - الدمشقي[18] وأبي تمام[19] والمتنبي[20] والحلاج[21] وأبي ذر الغفاري[22] والنبي يوسف عليه السلام[23].

وفي أجنبي يتمثل في توظيف أقنعة لأسماء أسطورية من مثل أدونيس[24] والشرغونة ميدوزا[25] وسيزيف[26] وأوزريس[27] وعشتار[28] وتموز[29] وغيرهما من الأسماء التراثية الأجنبية[30].

من خلال هذا المؤثث الذي يحكمه مستويان:

الأول هو التعبير بالموروث، ومنه الأسطوري، والثاني هو التعبير بالإحالة على الموروث، ومنه الأسطوري، يبدو أن الشاعر يروم حداً منظماً تتقدم حلقاته وفق علامات يؤسطرها إما التصريح بالمستدعى أو القناع، وهو الغالب، نحو:

تصاحب امرئ القيس صوب مكائد الرعب

الأخير

فينهض تموز من مسام انكسار المواسم

ويغوص في دم صار ماء[31].

أو التلميح بالجزئية الدالة على الكلية، كلية الموقف المرتبط بالاسم المستدعى من التراث والأسطورة، والمسكوت عنه في المقطع الشعري نحو

كربلاء[32] أو نحو الحصان في قوله:

تطارد حصاناً يغازل النوارس

في مداخل الأفق البحري[32].

وأحسبه هنا حصان طروادة الذي جسد الخبث والمكر والخديعة.

أو التعديل في صورة المستدعى عبر إضافة صفة محلية تنقله من مجاله الأجنبي إلى مجال محلي مثلما صنع بطائر الفينيق حيث كسر عتبة المسافة بينه وبين الزمن المغربي حين قال:

وأسقط غريقاً في لجة احتراق الفينيق الأطلسي

فيرتدي القلب زرقة الموج[34]!.

والشاعر في هذا وذاك يكتفي أحياناً باسم المستدعى ليخز به معنى من معانيه أو ليغرق ذاكرة المتلقي في تداعيات مواقف وتاريخ مثلما فعل مع بنلوب وابن تاشفين وغيرهما، وأحياناً أخرى يجوز هذا المنحى الفني فيتلبس بالقناع ويحل فيه.

ولعل أكثر الأقنعة المستخدمة في «نزيف المدى» شخصية يوسف النبي وأسطورة أدونيس.

أما الأولى فقد سلك الشاعر في استدعائها ثلاث خطوات، الأولى والثانية سكت فيهما عن يوسف الاسم بعكس الثالثة، حيث اكتفى بذكر القميص معرفاً بالإضافة في الأولى مثلما عرفه بها في الثالثة حيث أضافه إلى يوسف، ومعرفاً بأل في الثانية في زيادة صفة أو نعت. والقميص في قصة يوسف - كما هو معلوم - أقمصة ثلاثة، قميص دليل على الخبث والمكر والخديعة، وقميص شفاء وبشرى، وقميص براءة وعفة. وأحسب الشاعر حسن استعمل هذه الأبعاد الثلاثة في متن النزيف، الأول في قوله:

هنا قفطان فاس يغازل

قميص سبتة[35].

فاتصال القميص بسبتة السليبة عبر الإضافة تقمص لحالة التمزق وحالة الإدبار التي نتج عنها الاعتداء والاستباحة مثلما قد قميص يوسف من دبر معلناً الاعتداء ومبرهناً على المكر والغواية كحال مدينتنا ويجلي تمزق القميص قفطان فاس بما يشيعه من دلالات الزينة والبريق والمكانة تتخذ بعداً أرحب وأجذر في التاريخ بإضافته إلى فاس مهد انطلاق الحركة الوطنية من أجل التحرير وشرارات النضال والجهاد، كما يجلي الاعتداء المجازي المعقود في (قميص سبتة) ويرشحه لفظة المغازلة التي تكون مقدمة له ومراودة.

والثاني في قوله:

وترسم في عيون كاهنة الجنون

قامة متشحة بوميض القميص المزين بخيط دم[36].

حيث الدم على القميص يصدع بالحقيقة وينتصر للذئب البريء.

والثالث قوله:

تتسربل بأجراس إرم

قميص يوسف

بستان الحطام[37]!.

وأما الثانية فقد استعار لها قصة أدونيس مع الصيد وتحذير الآلهة له من الحيوانات الكاسرة عاقداً شراكة بينها وبين أسطورة الفينيق، ومعيداً صياغة قصة أدونيس بما يجلي مرامه ويخدم معانيه. ويندمج

الشاعر في المشهد الأدونيسي إلى حد التلبس بموقف الآلهة، فتصدر عنه الأوامر والتحذيرات:

لا تلتفت وراءك

لا تنظر إلى أبعد من أصابع رجلك

لا تسرع في المشي... إلخ[38].

والشاعر حين المشهد الأدونيسي يصدر عن جانب واحد من جوانب هذه الأسطورة في انتظار أن يستكمل جانبها الأخير في مقطع آخر تتدلى منه دلالات الخصب والإشراق.

ومثل هذه الصيغ الأمرية، من الشاعر، تتكاثف في المتن الشعري بأكمله، ثمانٍ وثلاثين مرة، فتتعرى الرغبة في الاستحواذ والسيطرة على وضع متأزم يكاد ينفلت من طوق الحلم، ويتأرجح الأمر خلال الديوان بين دلالات الاستعلاء، ودور الناصح الأمين، وبين أمرية الاستجداء الغارقة في حنية التضرع والرجاء، والدعوة إلى المشاركة في مثل:

إذن غوصي في فرحي المؤجل

وتعالي نتماسك كالموج[39].

كما أن هذا التكاثر لفعل الأمر يجيء، لينسجم مع جمل النداء المتناثرة والمتساقطة في المتن الشعري[40].

3 - رمزية المكان:

إذا كان الاهتمام بالمكان ظاهرة شعرية عامة، ومتجذرة في الكتابة الشعرية العالمية، فإن «نزيف المدى» لا يخرج عن هذا السنخ، فيتخذ

الشاعر من المكان ذريعة جمالية للإفصاح عن صدق روابطه به، وعن ذلك الميثاق الغليظ الذي عقده مع فضاءات مكانية بعينها.

إن جولة في نصوص الديوان تقف بنا عند محطات مكانية متعددة ومختلفة منها الداخلي كالريف ومقهاه، وفاس، ومراكش، وطنجة، وسبتة... ومنها الخارجي كالنيل، وكربلاء، وساحة لاباستيل، وخمارات رمسيس، وبغداد... ولكل سياق مكاني خصوصيته الجمالية والثقافية والحضارية والرمزية التي تبعث الذاكرة، وتنفض غبار السنين عن عبق التاريخ المحلي والعربي المعفر بدلالات الشموخ والعزة وبدلالات النكبات والهزائم والحصار.

إن المكان يضحى بديلاً أو معادلاً للذاكرة المفتقدة أو المميعة بالأحداث والعمليات المستمرة للتزوير، والتزييف والتحوير. كما يؤول حصناً تحتمي به الذات الشاعرة، وتلوذ به من عوادي الزمان وقهره.

ثم يتلاقح المكان والزمان في نصوص النزيف بالتحول الشعري من مكان إلى مكان انسجاماً مع اللحظة الشعرية، وهو في الحقيقة تحول في الزمن، وبصمة تدل على تنوع التجربة الإنسانية، وتنبه إلى ضرورة أخذ العبرة من التاريخ، وإحياء التجارب الصحيحة والإيجابية.

4 – علامات أسلوبية:

يفيض «نزيف المدى» بالعديد من الخصائص الأسلوبية حتى تربه، مما يجعل الإلمام بها جميعاً، وفي مقام مثل هذا، عملية صعبة المنال والتحقيق، لأجل ذلك نقتصر على علامات أحسبها فاعلة في نصوص النزيف، وبنيات دالة ذات قيمة عليا في اللغة الشعرية للمتن إلى جانب العديد من العلامات الأخرى من مثل التناص[41]، والإرداف الخلفي

(Loxymore) وما أكثره، والإيقاع الداخلي في علاقاته بالإيقاع الخارجي، ونسق السرد[42]، والتكرار وغيرها.

1 - نسق الضمائر:

يتوزع الخطاب الشعري لنزيف المدى بين الأنا/ الحضور المتمثل في التاء، وفي ياء المتكلم، وبين الخطاب المتمثل في الكاف وأنت/ التاء، وبين الغياب المتمثل في الضمير: هي وهو. وإذا كان الأصل في النحو عود الضمير على سابق له، مع جواز عوده على متأخر عنه، أو عوده على الأقوى في حالة التعدد والتفاوت في القوة، فإن النصوص التي بين أيدينا تخرق - في الأغلب - هذا كله، ليتساقط الضمير دلالات ويشرع النص الشعري على نافذة التأويل والتعدد في القراءة، وينبهنا الشاعر منذ بداية النزيف إلى أصالة هذا المسلك في لغته الشعرية، فيقول:

مدثراً بهتاف الحجر

أسأل عنك زهرة الثلج[43].

فيفتح الكاف شهوة السؤال عن وجهة الخطاب أهو الآخر أم هو النفس أم هو الأرض أم هو الأمة أم هو شيء آخر يند عنا ويسكن وجدان الشاعر وهو في استهلاله بضمير الخطاب يلقي بنا في غمرة استهلالات الشاعر العربي الجاهلي في وقوفه ودعوته المخاطب إلى الوقوف.

ويفاجئنا بعد هذا الكاف المجهول كثرة الالتفات حيث تتبادل الضمائر مواقع الجمل باستمرار، وفي ظل حركة متدفقة ومتسارعة مجزأة بين الإفراد والتثنية المؤسسة للجمع ممثلة في الضمير «نا» الذي يطلع علينا بين الضمائر من حين لآخر كلما استوجب الموقف الشعري والشعور الوجداني الالتحام والاتحاد والانسجام بين الشاعر والآخر، وهذه حركة متنامية في النص يجسدها كثرة الأفعال بأربعة وعشرين وخمسمائة فعل،

وأمثلتها عديدة ومتنوعة أكتفي منها بقول الشاعر:

بغداد النخل المنتصب!

تسكنني حمى أحلامك البنفسجية

تشتبكين برعشة حطامي

نتداخل ونضارد بريق المسافات النارية

نكتشف جوهر أسئلتها البلورية

نتراشق بحبنا الأول

وشجننا الأخير

وأغرس في أرضك صخب الحقول وما نسج الشاعر من

صور الجياد النافرة!....[44].

ب - إيقاع التوالي:

وأعني به التعداد الذي يستلزم تتابع جملة من الألفاظ أو التراكيب، كأنها رفوف متراصة أو حلقات متتالية في تسلسل يهدف الشاعر من خلاله استقصاء المعنى وخلق نوع من الموسيقى يغذية أحياناً توالي المتشابهات والمتوازنات، وهذا مسلك فني لم يكثر منه الشاعر في نصوصه ابتعاداً عن طغيان الغنائية، فهو يغلب التوالي الخالي من المتوازنات والمؤكد على تدفق الدلالات وامتلاء الصدر لأجل ذلك اختار توقيع التوالي بالأفعال لأنه أنسب للحظة الشعرية والأمثلة في هذا الضرب من التوالي كثيرة في النصوص الشعرية بينما يقل الضرب الأول ومنه:

أجدك منزوياً في غياهب عرس مؤجل،

متلبساً بأزهار الملح،

مدثراً بقلادة الغيم!

هكذا..

مكللاً

بالكحل الموشى بالسحب الغجرية

مجللاً

بليال تتوغل في نبض شموس

صاعدة من كف نورسة مطرية[45].

وما يسجل في هذا الإيقاع المتوالي هو غياب روابط العطف، وهو غياب مقصود لأنه يفعل الأحداث فتبدو موحدة لا يرقى إليها التراخي، ويتيح إمكانية تعدد زوايا النظر إلى المقاطع أو النصوص.

نحن - إذن أمام حكاية ومنسوج شعريين يبرزهما منطق خاص هو منطق الشعر، يتسوران محراب المعاناة والواقع المؤلم، ويقدمان حلماً باشلارياً، كل ذلك يفجر نفسه من خلال صور وعلاقات شعرية وثنائيات وأضداد، وإيقاعات سردية وفنية تركس في الزمن الغابر وتعمق الإحساس بالحاضر وتستشرف المستقبل.

و«نزيف المدى» بهذه الصورة ينم عن جدية في التعامل مع اللغة من جهة، ومع فكرة الشعر من جهة أخرى، وليست فكرة الشعر سوى الأرق والسؤال، نحسهما في كل كلمة، في كل صورة، في كل قصيدة، فيوحدنا مع الشاعر قلق الصور وبلاغة الشعر.

الهوامش

1) لسان العرب: ابن منظور: «مدى».
2) نزيف المدى: ص 9.
3) نفسه: ص 25.
4) نفسه: ص 18-20-27-49-56-59-60-62-63-66-69-72.
5) نفسه: ص 4-10-18-19-22-23-25-29-31-32-42-47-50-53-55-58-59-62-64.
6) نفسه: ص 5-14-15-18-35-37-39-42-49-53-54-57-61-62-65.
7) نفسه: ص 14-16-20-25-27-34-37-53-59-61-71.
8) انظر ص: 3 وغيرها.
9) انظر ص: 6.
10) انظر ص: 7 وغيرها.
11) نفسه: ص 3.
12) نفسه: ص 72.
13) نفسه: ص 19.

14) نفسه: ص 51.
15) نفسه: ص 58.
16) نفسه: ص 26.
17) نفسه: ص 69 وص 21.
18) نفسه: ص 22.
19) نفسه: ص 52.
20) نفسه: ص 45 و57.
21) نفسه: ص 21 و70.
22) نفسه: ص 21.
23) نفسه: ص 49.
24) نفسه: ص 13 و32.

25) نفسه: ص 51.

26) نفسه: ص 53.

27) نفسه: ص 57.

28) نفسه: ص 60 و69.

29) نفسه: ص 58.

30) نفسه: ص 37 و48 و52 و67.

31) نفسه: ص 58-59.

32) نفسه: ص 12 و45 و56.

33) نفسه: ص 52.

34) نفسه: ص 68، وانظر: ص 13.

35) نفسه: ص 12.

36) نفسه: ص 21.

37) نفسه: ص 49.

38) نفسه: ص 13-14.

39) نفسه: ص 25.



40) النداء في الديوان بأكمله انظر مثلاً قصيدة «حصاد الزغاريد».

41) انظر على سبيل المثال ص: 45، المتنبي، وص: 70 امرؤ القيس.

42) انظر مثلاً قصيدة «تقاسيم المدى المشحن بالأنوار».

43) نفسه: ص 22-23.

44) نفسه.

45) نفسه: ص 7-8.

* * *

1 - من المركز إلى الهامش:

بدأ الاهتمام بمسألة العنوان - من حيث وظائفه وشعريته - مع صعود فلسفة التفكيك، التي حددت موضوعها في تحطيم سلطة المركز، وإعادة الاعتبار لمجهول الهامش، الذي ظل مقصياً ومغيباً من مجال التفكير الفلسفي التقليدي، أو من «ميتافيزيقا الحضور» بتعبير «جاك ديريدا».

تؤكد القراءة التفكيكية لمفاهيم ومنطق النظرية الأدبية الكلاسيكية، أن هذه الأخيرة، ظلت تشتغل في إطار ما يسميه «توني بنيت» بـ «ميتافيزيقا النص»، بحكم تمركز أولوياتها واستراتيجيتها حول مقولة «النص»[1]، وبذلك كرست وشرعت تاريخياً - في سيرورة النظرية الأدبية - لنوع من سلطة النص.

من مظاهر هذه السلطة، تركيز النظرية الأدبية على دراسة النص، باعتباره بؤرة التحليل والتأويل، أي باعتباره مركزاً، يحدد فرضيات البحث ومسارات نتائجه على صعيد التنظير لمفهوم «الأدب» وبالتالي، فإنها لم تول أي أهمية للعنوان في رصد خصائصه «الأدبية».

يوحي هذا التمركز النصي، بأن نظرية ميتافيزيقا النص، كانت تبطن تصوراً قاصراً للعنوان، لا يخرج عن اعتباره مجرد «هامش» Marge، لا أهمية له في بناء دلالات النص أو تأويلها. فلا شيء يهم غير النص، بتعبير «ياكوبسن»، أما العنوان، فلا حظوة له في محافل نظرية التمركز النصي.

ضدا، على هذا التفكير المتمركز حول «النص» و«الكل»

و«الوحدة»، جاءت التفكيكية لتعيد الاعتبار للهامش الذي ظل لا مفكراً فيه، بل مسكوتاً عنه، لتبين أن أهمية الهامش لا تقل عن أهمية المركز، بل إن الهامش يلعب أحياناً دوراً حاسماً في إحداث تغييرات دراماتيكية في بنيات المركز ومؤسساته. فكانت النتيجة إخضاع مفهوم المركز وتاريخه لمختبر المساءلة والتشريح والمراجعة: «مراجعة لم تكن أخيراً مجردة من علاقة بالوضع التاريخي - السياسي المعاصر - الفرنسي والعالمي، من جهة، وبمسار الأفكار والآداب والفنون من جهة ثانية. فمن جهة التاريخ السياسي، نلاحظ انسحاب الاستعمار وظهور شعوب ودول الأطراف والهوامش، ظهوراً لا يهدد المركز الاستعماري وحده، وإنما مفهوم «المركز» بعامة، ومن جهة التاريخ الأدبي نواجه بتشقق الكيان الكلاسيكي للعمل، وظهور أعمال جديدة «منفلتة»[2].

إذا كان التمركز النصي، يسلم بأن الاهتمام النظري، ينبغي أن يتركز ويتمركز حول النص، فإن هذا التمركز يعني، استبعاد العنوان من التفكير النظري، بما يعني أنه سيظل خارج النظرية وعلى هامشها، أي خارج التاريخ.

وبالتضاد مع مفاهيم (النص، النسق، البناء، الوحدة، الكلية) التي تحيل إلى مقولات كلية وعلاقات تراتبية محكومة بالمعيارية، وبالتوزع إلى ثنائيات تفاضلية (النص/ اللانص/ الدال/ المدلول/ اللغة الأدبية/ اللغة العادية...) يقترح «دريدا» سلسلة من الكلمات المزدوجة المعاني، تحمل في داخلها قوة الخلخلة والتفكيك، عملت الميتافيزيقيا على الحد من أحد معانيها دائماً.

2 - من النص إلى العنوان:

العنوان هو واحد من هذه الكلمات التفكيكية، التي تحمل معاني

مزدوجة، والتي عملت على خلخلة مفهوم النص، كبنية مغلقة على ذاتها[3]. إن العنوان، وإن كان يقدم نفسه، بصفته مجرد عتبة Seuil للنص، فإنه بالمقابل، لا يمكن الولوج إلى عالم النص، إلا بعد اجتياز هذه العتبة. إنها تمفصل حاسم في التفاعل مع النص. فالعنوان، قد يشجع القارئ على تلقي النص، وقد ينفره من قراءته. وبالتالي لا يظل العنوان، مجرد عتبة للنص، بل مفصل محدد لفعل قراءته، ومحفز لعملية استهلاكه واقتنائه، إنه باستعارة أفلاطونية نوع من الفارمكون[4] Pharmakon التي تحدده باعتباره سماً وترياقاً في آن واحد: فالعنوان، عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته، يكون ترياقاً محفزاً لقراءة النص، وحينما ينفر القارئ من تلقي النص، يصير سماً، يفضي إلى موت النص أي إلى عدم قراءته: «لأنه سيتنزل من الكتاب منزلة الوجه والغرة، وسيضطلع بمهام حاسمة: إما تجعل الجمهور يفتتن به أو يتطير منه، وعليه يكون العنوان مختاراً بدقة وكلاماً معسولاً Boniment يثير شهية الجمهور ويدغدغ مشاعره الداخلية ويحرضه على الإقبال على الكتاب واشترائه»[5].

ولعل هذه الأهمية التي يكتسبها العنوان في ضمان حياة النص، هي التي جعلت الدكتور محمد مفتاح يشبه باستعارة الرأس، يقول: «إن العنوان يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو - إذا صحت المشابهة - بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه»[6].

يماثل العنوان مفهوم «الملحق» (الزيادة) Supplement، الذي يشير إلى ما نضيفه، فهو يأتي، ليلتصق بالشيء (النص)، ليتطفل عليه، أو ليسد فيه ثغرة، لذلك يمكن أن نسلم بأن منطق العنوان «يماثل منطق

الملحق، الذي يمكن للهامش من أن يصبح مركزاً بفضل هامشيته الفعلية»[7]. وإذا كانت نظريات النص المتمركزة، اعتبرت العنوان مجرد «ملحق للنص»، لا أهمية له، فإن «ديريدا»[8] يعيد اكتشاف فعالية الملحق. كل ملحق من شأنه أن يقلب نظام ما ينضاف إليه، وأن يحل محله أحياناً. فكم من ترجمة تجاوزت النص الأصلي، وكم من حاشية غيرت مسار النص، وكم من عنوان تجاوز النص، فكم من النصوص ترجمت إلى لغات أخرى، إلا أن عناوينها ظلت بلغتها الأصلية، نشير - هنا - إلى ترجمة رواية Bonkour Tristesse إلى الإنجليزية، مع الاحتفاظ بالعنوان في صيغته الفرنسية، ألا يدل هذا على قدرة العنوان على تجاوز نصه، أي تجاوز المركز.

وإذا سايرنا تفكيكات ديريدا، فالعنوان بصفته هامشاً، هو «علامة»، فهو يساهم في «مسيرة النص»؛ يدفعه أبعد من نفسه، وأبعد مما نتوقعه غالباً[9]. لذلك فإن أي تغييرات تمس العناوين، فإن «آثارها ونتائجها لا تسقط عليها وحدها في نوع من الانفعال بالذات المجرد من كل انفتاح، بل هي تسري في سلاسل متعددة، على المجموع العملي والنظري كله، بصورة مختلفة نسبياً كل مرة»[10].

بإعادة الاعتبار للعنوان، تتفادى الاستراتيجية الأدبية، الوقوع في فخ المقابلات الثنائية، الميتافيزيقية والمعيارية (النص/ اللانص/ اللغة الأدبية/ اللغة العادية...) وتقتحم الأفق المغلق لهذه الثنائيات، عاملة على رجه من داخله، والإطاحة بالعلاقة التراتبية القديمة، التي كانت تجعل من النص بؤرة التحليل والنظرية، وترفعه إلى مستوى التميز والميتافيزيقيا واللوغوس. كل هذه الإجراءات أعادت الحياة للعنوان، لينتفض من نسيانه وغيابه، ويرج ثوابت المركز، مجرداً إياه من كل قداسة، إنه، هنا، يعترض طريقنا في ذهابنا إلى النص!

3 – العنوان في المجال النظري:

يعتبر العنوان أحد أنماط عتبات النص Paratexte، وقد بينت الدراسات الحديثة، أهمية هذه العتبات في بناء النص، فهي تشغل وظائف نصية وتركيبية، تفسر أبعاداً مركزية من استراتيجية الكتابة والتخييل. لذلك، إذا كان النص يعتبر مجموعة من العناصر المنظمة، والمكونات لبنيته، فإن العنوان – بالضرورة – هو جزء من هذه العناصر النصية المكونة للنص. إنه عنصر مكون للنص Element Constitutif ومؤسس لأدبيته وشعريته poetique، لذلك فإن تأويلية العنوان لا تنفصل عن تأويلية النص الأدبي. فالعنوان لا يختزل إلى وظيفة العتبة، لأنه يشكل نواة إخبارية Noyau Informatif، تعطي نظرية مكثفة عن النص الأدبي، وتجد تفسيراتها في بنية العمل الأدبي، ومثلما يستدعي النص العنوان، فإن هذا الأخير يستبق دلالات النص.

تفترض كل مقاربة للعناوين مجموعة من الإطارات النظرية، التي تفسر كيفية طرائق اشتغال العنوان، سواء على مستوى البنية أو الوظيفة. كيف يشتغل العنوان؟ ما هي وظائفه؟ ما هي علاقته بالنص؟ أسئلة لا يمكن الإجابة عنها، إلا بالاهتداء بمجموعة من المداخل النظرية، التي اهتمت بمفهوم العنوان، حتى أصبحت علماً قائماً بذاته وبمصطلحاته يسمى «علم العناوين» Titrologie.

لا نزعم في هذه المقاربة الإحاطة بكل هذه الأطر النظرية، التي اشتغلت على مفهوم العنوان، نظراً لتعددها واتساع مجالها، فقد صار العنوان موضوعاً للسانيات والسيميوطيقا ونظرية التواصل والسوسيونقد، والتحليل النفسي... لذلك سوف نقتصر على بعض الاتجاهات لبلورة تصور متكامل لكيفية اشتغال العنوان، من حيث البنية والدلالة من حيث علاقته بالنص.

3 – أ – جيرار جينيت: العنوان بوصفه تعالياً نصياً: Transtextualite

يحدد «جينيت» موضوع الشعرية Poetique في التعالي النصي Transtextualite ، يقول: «لا يهمني النص حالياً إلا من حيث – تعاليه النصي –، أي أن أعرف ما يجعله في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى. وهذا ما أسميه التعالي النصي – Transtextualite[11]».

ضمن هذا التصور لموضوع الشعرية، يدرس «جينيت» «الموازي النصي» Paratexte كنمط من الأنماط الخمسة التي حددها للتعاليات النصية، وهي:

1 – معمارية النص L'architextualite: وتعني العلاقة التي يربطها النص بفئة الأجناس التي ينتمي إليها.

2 – التوازي النصي Transtextualite: وتعني العلاقة التي تربطها بهوامشه ومصاحباته (المقدمات/ الإهداءات/ كلمة الغلاف).

3 – الميتانصية Metatextualite: وتبرز فيه العلاقة التناصية في صورة تعليق، أو نقد لنص آخر.

4 – التناص L'intertextualite: ويعني حضور نص في نص آخر، بشكل عام.

5 – التعليق النصي L'hepere rtextualite: وتعني كل علاقة تلحق نصاً بنص آخر[12].

العنوان، كنمط من مفاهيم الموازي النصي، ليس إلا علاقة تعالي نص، داخل شبكة التعاليات النصية التي حددها «جينيت». طبقاً لهذا التحديد، العنوان نص أصغر يحيل على النص الأكبر، وتنهض هذه الإحالة بوظائف جمالية متعددة. كما أن هذه العلاقة الإحالية تختلف طبيعتها باختلاف العناوين والنصوص، واختلاف مقاصد المؤلفين في اختيار عناوينهم. هكذا ستكون مهمة الدارس هي تحديد خصوصية ووظيفة هذه العلاقة في كل نص، ورصد طبيعتها وتحديد نمط إحالتها.

نستنتج إذن، من تصور «جينيت»، أن العنوان يعتبر عنصراً مكوناً لنصية النص وأدبيته.

3 - ب - رولان بارت: العنوان بوصفه إعلاناً:

في تصور «بارت» يخضع العنوان في بنيته، لقانون السوق والتسويق، لأنه يقوم بوظيفة «الإعلان» L'annonce عن وجود سلعة (النص أو الكتاب). إن وظيفته ترتبط بالإيديولوجيا، باعتباره مقطعاً إيديولوجياً Frament D'idéologie[13]، يجد تفسيره في الشفرة الثقافية للمجتمع Le Code Culturel، يقول بارت: «ما يمكن قوله فوراً، هو أن المجتمع يحتاج بسبب الدوافع التجارية، وحاجته إلى إدماج النص في الإنتاج والسلعة إلى علامات للوسم Des Opérateurs De Marque: للعنوان وظيفة وسم بداية النص، أي أنه يحوله إلى سلعة»[14].

وبحكم هذه الوظيفة التسويقية (الإيديولوجيا)، يتحتم على العنوان أن يستثمر كل حيل وخدع الإشهار والدعاية للإعلان عن النص بصفته منتوجاً وسلعة، وبالتالي ضمان جذب المستهلكين (القراء) لاستهلاكه وقراءته. ويتحدث بارت عن وظيفتين متزامنتين لكل عنوان Similtanés، لكل عنوان، إذن، معاني متزامنة، من ضمنها اثنان على الأقل:

1 - إن ما يعلن عنه العنوان مرتبط بعرضية ما يليه.

2 - الإعلان على أن قطعة أدبية ستليه (يعني وجود سلعة في الواقع)، وبعبارة أخرى، يقوم العنوان بوظيفة مزدوجة: تلفظية Enociatique وإشارية Déictique»[15].

وحسب «بارت» تفترض وظيفة الإعلان وجود لغز Enigme، يجب الكشف عنه، ويشكل النص المرجع Referent لخوض مغامرة الكشف.

وفي تعالق مع هذه الوظيفة التسويقية والإعلان، يمارس العنوان وظيفة مشهية Aperitive، «يتعلق الأمر بإثارة شهية القارئ (عملية تنتمي إلى التسويق)»[16].

في منظور بارت إذن، تتلخص وظائف العنوان، فيما يلي:

1 - وظيفة إيديولوجية: الإعلان عن النص بوصفه منتوجاً وسلعة.

2 - وظيفة إشارية: العنوان علامة من علامات وسم وتمييز النص.

3 - وظيفة تلفظية: العنوان يخبر عما سيليه في النص.

4 - وظيفة نفسية: العنوان يثير شهية القراءة لدى القارئ.

3 - ث - نظريات العلم المعرفي: العنوان بوصفه أطراً وسيناريوهات لاكتساب معرفة بالنص:

بالانطلاق من أبحاث «العلم المعرفي» Cognitive Science[17]، خاصة علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي يمكن اعتبار العنوان «إطاراً يمكن القارئ من تشييد معرفة أولية بالنص، حيث يضع (العنوان) أمام القارئ مجموعة من المعلومات، يشرع في تنظيمها وتأويلها، انطلاقاً مما يقدمه له النص من استدلالات. والإطار كما يعرفه المختصون «هو تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية Prototype وأحداث قالبية Stéréotype ملائمة لأوضاع خاصة. ومعنى هذا أن الذاكرة الإنسانية تحتوي على أنواع من المعارف المنظمة في شكل بنيات، وحينما يواجه الإنسان سلوك أو حدث أو يريد أن يقوم به أو يفعله فإنه يستمد من مخزون ذاكرته أحد أجزاء البنية لتأويل ما وقع أو لإنجاز ما يريد»[18].

عندما يواجه القارئ نصاً ما، فإنه يشرع في توظيف المعلومات التي يضعها أمامه العنوان، باعتباره إطاراً فرعياً، يربطه بالإطار العام الذي هو النص. إذن، العنوان هو الخطوة الأولى لاكتساب القارئ معرفة بالنص وتنظيمها وتأويلها.

من جهة أخرى، يمكن النظر إلى العنوان بوصفه ميسوماً Séméme «يصير من المتوجب أن يظهر على أنه نص في حالة الإمكان، ولا يعدو النص كونه توسيعاً لهذا الميسوم (العنوان)»[19]، ذلك أن العنوان، بما يضعه أمام القارئ من توقعات وفرضيات، يجسد عوالم النص الممكنة. وفي سبيل أن يسوغ القارئ توقعاته «يمضي في استكمال نزاهاته الاستدلالية»[20] في عالم النص، وينظر هل يثبت النص فرضيات العنوان أم يدحضها.

إن هذه العمليات الاستدلالية والمعرفية، التي ينشطها العنوان في ذهن القارئ، تجعلنا نطابقه بمفهوم السيناريو، «وهو بنية من المعطيات تفيد في تمثيل حالة نموذجية معممة... ثم إن كل قالب (سيناريو) يتضمن عدداً من المعلومات، بعضها يتعلق بما يمكن للمرء أن يتوقع حدوثه لاحقاً. أما الأخرى فتختص بما ينبغي عمله في حال لم يصدر توكيد هذا الانتظار»[21] (مينسكي 1974). إن السيناريوهات، على هذا النحو، «عناصر معرفية... بل إنها تمثيلات عن «العالم» الذي يسمح لنا بإنجاز أفعال معرفية من مثل التبصرات، والإدراك اللساني، والأفعال» (فانديك 1976)[22].

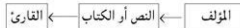
من هذا المنظور، فالعنوان بوصفه سيناريو، يفيد في «تمثيل» عالم النص، وفي طرح توقعات لتضميناته ودلالاته، وفي حالة معارضة النص لهذه التوقعات والفرضيات، فإنه يدفع القارئ إلى حل هذا الالتباس، وإعادة النظر في فرضياته. هكذا فالعنوان، كبنية من المعلومات المنظمة، يسمح للقارئ، إنجاز مجموعة من الأفعال المعرفية من قبيل التوقع والافتراض، والاستدلال، والمقارنة والحذف، والقياس، بغية اكتساب معرفة ملائمة بالنص. وفي هذا المعنى، يكون العنوان نصاً كائناً بالقوة أو حكاية مكثفة عن عالم النص.

3 – ج – سيميائيات التواصل: العنوان بوصفه إرسالية:

يمكن النظر إلى العنوان، من منظور السيميائيات، باعتباره علامة Signe، تحيل على النص أو الكتاب، وبالتالي فهو يشكل علامة من مجموع العلامات المكونة للكتاب أو النص، وكأي علامة، فالعنوان – من هذه الوجهة – يتمفصل إلى دال ومدلول.



وباعتبار العنوان علامة فإنه يخضع لسنن التواصل. إنه رسالة تسنين وشفرة بين المرسل (المؤلف) والمرسل إليه (القارئ)، تُفك داخل أنظمة الشفرة الثقافية حسب «بارت».



تركيب: لقد أفضت بنا أهم الإشكالات النظرية، التي طرحناها في المجال النظري، إلى تسجيل الخلاصات التالية:

إن العنوان، ليس مجرد عتبة، أو أيقون زائد، أو ملحق بالنص، إنه نص في حال الإمكان، ولا يعدو النص توسيعاً له. وحتى لو سلمنا مع نظرية التمركز النصي، بأن العنوان مجرد هامش، أو ملحق، فإن القارئ لا يمكن أن يتجاوزه، أنه يعترض طريقه في ذهابه إلى النص، وكما لاحظنا، مع «دريدا» فإن الهامش، عندما ينضاف إلى المركز، يقوم

بخلخلة مواقعه أو سلطته. وكم هي العناوين التي تجاوزت نصوصها في سفرها من لغاتها الأصلية إلى لغات أجنبية.

للعنوان وظائف مركزية متعددة، بتعدد الاتجاهات النظرية التي يدرس في إطارها. إلا أن ما ينبغي التوكيد عليه هو أن البعد الوظيفي للعنوان يتجاوز الوظيفة اللسانية - التي تختصر في الإحالة على النص - ليعبر عن وظائف عبر لسانية، إيديولوجية ونفسانية، حيث رأينا مع «بارت» الوظيفة التسويقية، للعنوان، والوظيفة النفسانية، باعتباره يثير شهية القراءة، وأيضاً الوظيفة التواصلية، حيث يخضع العنوان بوصفه علامة لسنن التواصل، ويفترض أعرافاً مشتركة لدى المرسل والمرسل إليه. وأخيراً، رأينا، أن العنوان يشتغل من مفاهيم الإطار والسيناريو والمدونة، التي تطرح الأسئلة التالية: «كيف يتعلم الناس معاني الكلمات والمقولات الطبيعية؟ كيف يحصل التواصل مع الآخر؟ كيف يدرك المعنى؟ ما المعنى؟ كيف يبدع الناس؟»[23].

أسئلة تكشف مدى عمق الإشكال، حيث يدرس العنوان باعتباره بنية معلومات وقوالب لاكتساب معرفة بالنص، تكشف عن مجموع الأفعال المعرفية واللسانية، التي يقوم بها القارئ، عندما يواجه عنوان النص، مثل التوقع والافتراض والاستدلال والقياس... حتى يحصل على جشطالت (نسق تأويل) ملائم لمدلول النص.

4 - نموذج إنجازي: «العجوز والبحر» رواية للأمريكي «هيمينغواي»:

يتكون هذا العنوان من مفردتين معرفتين، والعلاقة بينهما هي علاقة العطف، أي علاقة تبعية واشتراك وانشراط.

على المستوى الخارج نصي Hors-Textuel - أي إيحاء العنوان

خارجياً على النص - تحيل كلمة «العجوز»، على إنسان، شيخ، طاعن في السن، لا حول ولا قوة له.

على المستوى المشترك النصي Co-Textuel - أي إيحاء العنوان مباشرة على النص - تحيل لفظة «العجوز» على بطل القصة.

أما لفظة «البحر»، فتحيل على المستوى الخارجي، على فضاء البحر بدلالاته الواقعية والأسطورية، البحر كفضاء لأنشطة متعددة الصيد، السفر، السباحة، الترفيه والنزهة... أما على المستوى الداخلي، فيحيل البحر على فضاء الصيد بالنسبة للبطل.

من منظور السرديات، يحيل العنوان على مقولتين إجناسيتين، بمثابة مؤشرين لتصنيف النص في نوع محدد. يحيل العجوز على مفهوم الشخصية، والبحر على مفهوم الفضاء، الشيء الذي يجعلنا نفترض نوعية النص السردية. إذن ما علاقة العجوز بالبحر؟

يسلمنا هذا السؤال إلى النظر في العنوان من زاوية السيميائيات ونظرية السيناريوهات.

فالعنوان باعتباره ميسوماً، أي نصافي حال الإمكان، يمكن أن نتصوره بمثابة حكاية عن عجوز في البحر. تضعنا هذه الحكاية أمام السيناريوهات التالية:

1. صياد عجوز يصيد في البحر.
2. عجوز يغرق في البحر.
3. عجوز يتنزه في البحر.

إن هذه المتواليات السردية الثلاثية، يمكن أن تكون ترهيناً لثلاثة برامج سردية:

1. برنامج الصيد.

2. برنامج الغرق.

3. برنامج النزهة.

فما هو البرنامج الذي برهنه نص «العجوز والبحر»؟

لمعرفة هذا البرنامج، سوف ننطلق من استراتيجية تتكون من حركتين:

الأولى، من القاعدة إلى القمة (Top-Down)، والثانية، من القمة إلى القاعدة (Bottom-up)[24]، ومعنى هذه الاستراتيجية، أنه يجب فهم معاني الكلمات المعجمية وبنية الجمل ومعناها المركب، من القاعدة (النص) إلى القمة (العنوان)، وعلى أساس هذه الجملة نتوقع ما يحتمل أن يتلوها من جمل، أي من القمة (العنوان) إلى القاعدة (النص).

باعتماد هذه الاستراتيجية المزدوجة نعرف أن البرنامج في قصة «العجوز والبحر» يتعلق بالصيد وليس بالغرق أو النزهة، وأن العجوز المقصود هو شيخ، صياد، قوي، اسمه «سنتياجور»، عجوز، عنيد، لا يعرف الهزيمة رغم سوء طالعه وحظه، والبحر المقصود هو خليج «جولد ستريم».

وبالانطلاق من رمزية العناوين يتأسس عنوان «العجوز والبحر» على التعارض بين «العجوز» و«البحر»، أي التعارض بين الضعف والقوة. يحضر الطرف الأول من التعارض في لفظ العجوز المرتبط في معناه بدلالات الشيخوخة والعجز، والنهاية والضعف. ويحضر الطرف الثاني من التعارض في لفظ «البحر» المرتبط في معناه بدلالات القوة والاستمرارية والحياة. فهل ينبني النص على ثنائية (الضعف/ القوة)، أم ثنائية (الموت/ الحياة) أم على ثنائية تضادية أخرى؟

باعتماد استراتيجية «من القمة إلى القاعدة» وسلوك ما تسميه «كات هامبورغر» بـ «التأويل التزامني»[25] الذي يعير الاهتمام إلى المعاني المحايثة لبنية النص، ندرك أن القصة تنبني على ثنائية (الأمل/اليأس) فالعجوز، على الرغم من شيخوخته وضعفه البدني، ومن أنه ظل أربعة وثمانين يوماً لم يجد عليه البحر بشيء من الرزق، فقد ظل عنيداً ومتفائلاً، مقاوماً لليأس، يطل من عينيه عدم الاعتراف بالهزيمة.

المراجع

1) Tony Bennet, "Fopmalism and Marxim", Routldge, London, New York, 1989, P. 57.

2) جاك دريدا، «الكتابة والاختلاف»، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، ط 1، 1988، ص 24.

3) نفسه، ص 27.

4) نفسه، ص 27.

5) محمد الداهي، «دينامية الإقراء»، فضاءات مستقبلية، ط 1، 1996، ص 20.

6) محمد مفتاح، «دينامية النص»، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1990، ص 72.

7) JONATHAN CULLER, "On de Construction", Cornell University Press Ithaca, New York, 1986, P. 191.

8) «الكتابة والاختلاف»، ص 28.

9) نفسه، ص 28.

10) نفسه، ص 28.

11) Gerard Genette, "introduction a L;aechitexte" in Théorie des geners, Seuil, 1986, P. 157.

12) MA Tnalie Piegay Gros, "introduction a L'intertextualité", Edition du Nod, 1996, P. 13.

13) Roland Barthes, "S/Z", Seuil, 1970, p. 104.

14) Roland Barthes, "L'aventure Semiologique", Seuil 1985, P. 334.

15) Ibid, P. 335.

16) Ibid, P. 335.

17) انظر نظريات الحلم المعرفي في «مجهول البيان» ص 63.

18) محمد مفتاح، «مجهول البيان»، دار توبقال، ط 1، 1990، ص 68.

19) أمبرتو إيكو، «القارئ في الحكاية»، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1996، ص 27.

20) نفسه، ص 272.

21) نفسه، ص 101.

22) نفسه، ص 101.

23) «مجهول البيان»، ص 64.

24) «دينامية النص»، ص 63.

25) Kate Hamberger, "Logique des geners" Litteraires", Wdition Seuil, 1986, P. 154.

* * *

كيف يتآمر الحلم مع الأبجدية من أجل نبْش الذاكرة وعلائقها السياسية والتاريخية والاجتماعية والثقافية والروحية، مناغماً بنياتها المختلفة في بنية روائية يتقطع فيها الحدث الحلمي بالحدث الواقعي، وتترامز فيها الروح مع مستويات الذاكرة؟

تنفتح رواية الروائي والقاص (وليد إخلاصي): (الفتوحات) من لحظة الحلم، وبذلك تجعل محكياتها الواقعية والخرافية شبكة تُنجز حلمية النص عبر تقاطعاتها المشكّلة نقطة بؤريّة تنطوي فيها مقصدية الغور نزولاً إلى العمق النفسي (اللاوعي)، وصعوداً إلى ما وراء الحلم عن طريق العمق النفسي ذاته، مروراً بالمعاش الواقعي المتقطع زمنياً على خطّين:

(1) خط يبدأ من (الآن) الى الماضي؛ وهذا ما تجسده اللحظة المسرودة المعاشة كذاكرة ذاتية للراوي المتمظهر بضمير المتكلم، والمساوي لشخصيته، ثم ارتداد هذه اللحظة باتجاه الماضي كذاكرة جمعية تتراكم فيها إشارات تاريخية عن طريق الأسماء الظاهرة في المتن كعلامات وإشارات مجتمعية.

(2) خط يبدأ من (الآن) إلى (الحلم) ومن (الحلم) إلى (الآن) مستكملاً الخط الأول، ومشابكاً فيه السرديات المختلفة (سرديات ذات خلفية خرافية/ صوفية/ رمزية/ واقعية/ وامضة برموز أسطورية: «الجرة/ الأفعى/ بيضة التكوين/ .... »).

ينشئ هذان الخطان شبكة من السواد (المكتوب النصي) تتحرك فيها بنيات الرواية المبدوءة بحلم يبدأ من (الصوت) المنتج مع مقول

الغائب (جاءني في المنام، وهتف بكلمات ما عدت أذكرها، ولكني سمعته يقول لي: قم واغتسل). الصوت خلفية الحلم، والحلم خلفية النص، والنص صدى للصوت والحلم، أوالية لا تبدأ ولا تنتهي (لا يمكن أن تنتهي قبل أن تغتسل/ ولكنني أريد أن أبدأ/ لكي تبدأ عليك أن تعرف كيف تنتهي)، وتتمحور هذه الأوالية حول الاغتسال كفعل رمزي لن يتم بالماء، بل، بالرمل، وكفعل سيتدرّج مع الذاكرة ليرتبط بالمستقبل، وبالروح المنتظَرة المرموز إليها بـ (النور/ الحقيقة/ البحث عن الذات/ إحضار الغائب المسقَط على شخصية «الهادي»)، وكفعل يحكمه قطبان: (الكفر/ الشكر)، وكفعل يستبدل سلوكاته عبر استبداله لرموزه الراحلة الى الغياب (الجرة/ المجرى الضيق/ عينا الصوت اللتان بلا أي لون/ بحيرة الرمل الناعم). بعد ذلك، تأتي حركة الرموز لتستبدل نفسها بأبعاد الرغبة المقصدية: (الغوص) كنفق يؤدي الى صوت القائل: (هل أنت مع الكفر؟ أم أنت مع الشكر؟).

وكمجال لحركة وصوت الرائي/ الكاتب/ الشخصية الرئيسة = «شاهد»: (ليتني أغيّب فأنسى). وهذه المتوالية الصوتية تتمركز في غائبتها الكبرى: (اللاوعي) كمعبر أسى للأحداث والحواس والزمن المشوش وهو يقرع طبول العالم في رأس الرائي، تاركاً في بصيرته وأعماقه نور للغة الذات وطرقات متشعبة يضيع فيها المرء: (فاقتربتُ من منبع الصوت، ومالبثت أن ملت بجذعي نحو نور لغته الواضحة أود لو لامسته، فوجدتني أمسك برأسي وقد تزايدت الطرقات العنيفة بداخله وكأن طبول العالم تقرع فيه دون انتظام، صرخت آنذاك من رعب يتملكني، واستيقظت) تتقطع نقطة الحلم والصوت والغوص، لتبدأ لحظة الحاضر النصي المبدوءة بسواد الغرفة وبفجر المدينة المنعكس من رمز بيضة التكوين في الأسطورة الصينية: (كان الفراش رطباً، وكنت ماأزال أتعرق، فشعرت بعطش شديد، وكانت العتمة أشد من السواد، فتلمست الطريق

إلى النور، فلم أجده، وتعثرت في طريقي إلى النافذة الغربية لأشد الستارة التي سمح انفراجها لنور الفجر أن يغمر الغرفة، وانفرجت عن ضوء يشبه زلال البيض، وكأن بيضة المدينة انفلقت ليتدفق منها إحساس غامر بالحياة).

بين هذه التراكيب. تشتبك جملة الحلم: (باب الخشب الكبير المتشقق) الرامزة الى الفاصل بين حيزين (الوعي/ اللاوعي)، المستبدلة بالهلام المرموز إليه بـ (زلال البيضة)، والملتحمة بمفردات الواقع الزمكانية (المدينة القديمة): (السور المتآكل/ البناء القديم) ثم تأخذ جملة الحلم حيزها من معاناة البطل - الكاتب، وحياته الشخصية والأسرية (ها هي السنة الثالثة تعبر درب حياتي وأنا فيها عاطل عن الكتابة/ وهكذا تحولت القراءة النهمة إلى وسيلة لنسيان نقر عقلي الذي ما عاد ينجب/ ازداد لوم زوجتي لانطوائي على نفسي/ ثم صرخت: إنها بشوق إلى ابننا الذى هاجر شاباً صغيراً إلى استراليا. فتأملت شكواها وقلت لها أنت تمتلكين الحرية في فعل ما تشائين. فخرجت من الدار مسافرة وكأنما أرادت أن تتخلص من عبء السنين الذي تشاركنا فيه)، وتستمر الزوجة هناك، بينما ينشغل الزوج في البحث عن أخبار الآثار في مدينته.. ويفصح الراوية عن تداخل المدينة كمكان طبيعي مع المدينة كمكان تخييلي: (وكان البحث مسلياً نافعاً يؤهلني كي أعمل في التاريخ وأن أبحث في الأحداث المتعاقبة، فأقترب من الحقيقة أكثر مما أتيح لي وأنا أكتب حكايات ناقصة ولكنها تتخيل الحقائق. ولم تمض سوى أيام قليلة، كنت أسجل فيها بصوتي وصف أوابد أصبحت خلفية لأحداث يومية، اجتماعية، وسياسية، وكأن مسرحاً أقيم في عقلي، تصور ديكوراته آثاراً قائمة يعكس منها الكثير مما يجري في حياتنا المعاصرة)، ثم ينزح هذا التصريح الكتابي إلى لهجة أخرى هي وسواس القص، والتأمل وفلسفة الأشياء ابتداء من الوحدة والعزلة، ولا انتهاء بالزمن، وبالدار الموروثة عن الأجداد تلك الدار التي

ستتمحور حولها أحداث الذاكرة المسقَطة على أحداث الحاضر المؤدية إليها. ويتم هذا الإسقاط عن طريق إحالات متعددة، تتوالى عبر دلالات هذه المعادلة:

الدار = المدينة = التاريخ = الآثار = الذاكرة = الرواية.

تظهر في الدار (شجرة التوت) كرمز للديمومة يستغرق رموز الحلم (الجرة/ الأفعى/ بحيرة الرمل/ بيضة التكوين) ويمتد رمز الشجرة من واقعيته إلى ما وراءها مستحضراً بذلك الجذر الأول (الجد القادم من الآستانة) الذي زرع الشجرة وبنى الدار جوار قلعة حلب، وربّى دودة القز حتى غلب عليه لقب (الحويري) ثم قتله بعض النكشاريين للحصول على كنز مُتَوهَم، وبذلك تبدل اللقب إلى (الشهيد) وعندما ولد الراوية سماه أبوه بـ (شاهد) ربما لتوافق موسيقي مع الكنية أو ليكون شاهداً على أحداث العصر، وبعد ساعة ولد توأمه، فسماه والده بـ (الهادي) لأنه لم يصرخ كما فعل أخوه التوأم. من هنا يظهر التباين بين الأخوين من حيث رمزية الاسم، ومن حيث سلوكية هذه الرمزية، أما من حيث الشكل فهما متشابهان إلى درجة يصعب التمييز فيما بينهما، وفي ذلك مقصدية يضمرها (إخلاصي) لتبوح عن ذاتها في الخاتمة، كما سنرى على لسان إحدى شخصيات (ليلى). ثم ينقطع الزمن السردي ليأخذنا إلى الاحتفال بالكاتب الشاهد وقد بلغ الستين من العمر، ويعود بنا الحكي إلى الدار، ويظهر القط العجوز محاولاً اقتحام قفص الببغاء، فيجري البطل خلفه، يجد عصا أبيه قرب البئر، فيرفعها ليضربه، وهنا تتدخل حساسية الراوي مشيرة إلى ضرورة استبدال الحوار بالقهر: (وكأني سمعت القط يقول لي إذا كنت تريد أن تصبح فيلسوفاً حقاً فحاول أن تحاورني بدل أن تضربني، وهتفت في سري أقول له «وهل أقف ساكناً بينما أنت تريد الاعتداء على أعز أصدقائي») تتراكم منه التفاصيل الحميمة في جسد النص منوعةً في تقاسيمه السردية، وفي محاوره الأحداثية، وفي تحركات اللحظة الساردة.

ضمن هذه البوتقة، يظهر القط المسمى بـ (الماكر) ليؤدي وظيفة المؤانسة، ووظيفة استدراج الشخصية إلى (القبو) الذي تهاب دخوله منذ أيام الطفولة، وبين لاوعي المكان القابل لأن يكون زماناً من جهة رؤى (إخلاصي)، ويتسع التناغم شاملاً هذه الرؤى الزمكانية المتناسلة من محتويات الرمز (القبو): (ألبوم صور العائلة/ ألفية ماء الزهر/ الثريا النحاسية/ المزهريات/ القناطر الطينية/ كرسيان من خشب الجوز المعتق/ سرداب خفي). تتناص هذه العناصر لتكون مسافة زمنية فلا شباكية نسمع من خلالها ما كان يجري في هذه الدار من أناشيد وحفلات واجتماعات أهل الحي ونسمع حتى ما حاكته عمة الراوي عن الكرسيين: (وكنت قد سمعت أنهما كانا لأمير حلب منذ قرون، لكن عمتي الساخرة أبداً كانت تقول إن من يجلس على أي منهما سيموت حتماً. ولقد مات كل من جلس، لكنني لم أحس بخوف من هذه النبوءة من تلك اللحظات، بل أفلت ضاحكاً من ذكاء عمتي، فمن الذي لن يموت). الكرسيان مرصعان بأصداف مستوردة من بحر فلسطين وإضافة إلى هذه المؤشرات المحمولة على الكرسيين نجد أنهما صارا إيقاعاً منشطاً للمخيلة (وخيل إليّ وأنا أجيل النظر في المكان أن أحداً يجلس قبالتي على الكرسي الآخر، كان يبتسم كواحد من الأقارب العطوفين، ولكن صمته جرني إلى التساؤل «ما الذي يدفعك إلى مثل هذا السرور؟» فسمعته يقول «الأوهام وحدها تثير السخرية» فعلمت أن الرقيب الخفي كان يرثي لحال مخيلتي الناشطة).

تتفاعل جزيئات المونولوغ التخييلي مع البنية الروائية الكبرى، مخفية عليها تقنية فنية تُشظي محكيات النص وتوزعها في شبكة العلائق المتقطعة بشكل متوازٍ بين الآن والماضي الذي نلمحه يلقي ظلاله على النسيج من كل الأبعاد المتشاكلة عبر الرموز الروائية التي يتقاطبها رمزان:

(1) الحلم وبنيته المعادلة لتراثيات الذات.

(2) الصندوق القديم الموجود في القبو المعادل للذاكرة.

بين هذين القالبين تمتزج أحداث الحاضر بالماضي فتعيدنا تارة إلى معتقدات شخوص الماضي (الحُجب المكتوبة من أجل الشرور والحسد) وتارة إلى ذاك الحب القديم (تذكرت حجابي الملون يتدلى من خيط حريري كان للهادي مثله وقد كتبه شيخ متخصص في الحماية من أي ضرر وقد رميت به إلى أمي في أول شبابي بعدما وقعت في حب الصبية ابنة تاجر الفستق الحلبي الذي كان قد دخل ضمن أهل الحارة متأخراً فباتت كنيته «الغريب»). لكن الفتاة تتزوج، فيتجه المحب إلى كتابة قصة عن معاناته، يقرأها لأستاذ اللغة العربية في المدرسة، فلا تعجبه وينصحه بالقراءة، إلا أن الكاتب الصغير يرسل قصته إلى مجلة في دمشق، فتنشرها. وتتناسل حكاية القصة المؤلفة من خمس حكايات في نص المتن الروائي الذي يعود إلى لحظته الحاضرة بين (الماكر والقبو والصندوق) و(البساط) الذي سيسقط على الصندوق كاشفاً عن خزانة الحائط: (أي سر حاول الآباء من قبل أن يخفوه داخل تلك الخزانة عن أعين الغرباء؟/ فانكشفت لي أعماق الخزانة، فظهرت محتويات الرفين، فانتشلت كيساً من الساتان الأخضر بات الآن لونه كجلد حيوان عجوز، وبات ملمسه خشناً لتراكم الغبار عليه سنين طويلة وقربته مني بحرص شديد وكأنه متفجرة ليس لها توقيت).

تأتي التفاصيل الصغيرة والكبيرة لتزيد من حركة النص الواقعية، ولتوسع من مجال الرواية الملموس، المعاش، وكيفية ظهورها في الغالب مرتكزة على نوعين من الوصف: الوصف التسجيلي/ الوصف الخلاّق. وبذلك يظهر العنصر التفصيلي ليؤدي وظيفة، فهو إمّا مشحون بمعطيات ستتفاعل مع الذاكرة، أو مشحون بمدلولات ستتركب في فجوة الحياة، أو

في فجوة الحلم المحتملة، وهنا نلمس كيف تقف الخزانة أمام الصندوق، ليحيل كلاهما إلى (السر) كلحظة استذكارية دائمة التحفز بغية الانبثاق بن فقرة وأخرى، بين مشهد وآخر، وبذلك تنقسم الدالتان تبعاً لمحتوياتهما المكنونة:

(1) الصندوق يشير إلى ذاك الملموس الماضوي.

(2) الخزانة تشير إلى ذاك المجرد الماضوي المطوي في (الكيس) مع الأخذ بعين الاعتبار لونه (الأخضر) الذي بات عجوزاً، بما في ذلك من دلالة على الانبعاث واحتمال التجدد، وهذا الذي ستكشف عنه الرواية لاحقاً: (كتاب الأحلام) الذي دُوِّنت نصف صفحاته فقط، بينما نصف صفحاته الأخرى ماتزال بيضاء، وتنشطر هذه السلوكية التدوينية، واللاّتدوينية إلى لحظتين زمنيتين:

(1) لحظة السواد المجسدة بالأحلام المدونة العائدة إلى وقائع الماضي والقابلة للبقاء ألف سنة قادمة، المنسوبة للشخص المدوِّن (عبدالله أسعد) الشهير بـ (الحريري - الشهيد) الحلبي المولد، المقيم في الأستانة.

(2) لحظة البياض القابلة للتجسيد عن طريق المستقبل، مبتدئة بـ (شاهد) و(الهادي).

وتنسرد لحظات الذاكرة والجذور عن طريق منامات الجد المخطوطة، المزيّل حلمها الأول بوصية تطالب الأبناء بمتابعة تسجيل أحلامهم. أمّا حلم الجد الأخير فينكتب كنبوءة ستحدث، فحواها: الموت، وتتحقق عندما يقتله الانكشاريون. وتنقطع هذه اللحظة لتبدأ لحظة أخرى موازية لها: إرسال (الهادي) إلى باريس لدراسة الطب والعودة المَتْنيّة المتذبذبة بين الأخ التوأم والذكريات الأسروية، وبين القط الماكر، وبين الحلم.

متواليات يفسح بعضها لبعض البروز، ليتصل بعضها ببعض في

مجال ما تحت المكتوب بحيث تتحول رموز الأحلام التي بدأت تدون في كتاب (منامات الجد) إلى واقع مواز للواقعين: (المعاش) و(الذاكرتي). أمثل لذالك بالحلم المتمشهد كلوحة هاذية متحركة، وتتحرك فيها موجوداتها: (السجادة الحمراء/ الدم/ الفتاه/ الأجساد المتداخلة/ الكروم/ الدرج الحلزوني) ولاتلبث هذه الموجودات المتحركه أن تجتمع لتصل إلى غائية الإسقاط النفسي على القلق الذات موضوعي، وكل ذلك ضمن فنية عالية تكثف فضاء الحلم وإقاعات الحركة والبنية الاشارية لصوت الرائي والرؤية: (علمت آنذاك أن الدرج الحلزوني ينتهي خلف السحابة الحمراء وأنني في الجب وقعت. لم تكن تنطق بكلمة أو توحي بإشارة لها معني فاستسلمت لها. تجعلني طاعتي أمشي خلفها كتابع يغوص دليله في باطن مكان غير معروف إلى أن وجدتنا في بهو فسيح تغطي أرضيته بُسط بألوان مختلفة يشكل تجاورها أرضية تخطف البصر. كأنما قوس قُزَح السماوي بات (مربع توح) الأرضي. وكان ثمة عدد من الرجال نصف العراة يتكئون على المساند أو يستندون بالرأس إلى الحائط. كثير منهم كان ينتحب دون أثر لدموع في عينيه... أهو الحزن على فقيد راحل أو حسرة مقهورة أو أنهم غلبوا على أمرهم؟). ويتحول التساؤل بكل محمولاته الحلمية، التاريخية، الحضارية، الاجتماعية، وبكل ألوانه الحزنية مع تحول نبرة الراوي من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، فيحل (هو) مكان (أنا) حلولاً تطابقياً، ويستيقظ الضمير المستبدل مسقطاً وجه أنثى الحلم على ملامح كثيرة لا تستقر إلاّ عند (ليلى) التي يلتقيها لأول مرة بعد ثلاثين سنة في المتحف، وتحديداً أمام تمثال (ربة الينبوع)، بما في هذا التوظيف من دلالة أسطورية ثنائية (الأنثى/ الأرض) أراد لها (إخلاصي) أن تتكامل مع شبكة الرموز الموروثة: (الأسطورية) وشبكة الرموز المنكتبة عن طريق (الحلمية).

بين دينامية هذه البنى المتعددة يكشف الراوى عن تحولا ت القيم،

وعن هبوط الصعد المجتمعية، الحياتيه: (فهو الشاهد على مدينة تنقلب فيها الأحوال دون أن يفعل شيئاً، فالسيئ يصبح مع توالي الزمن مقبولاً، والسارق مسؤولاً عن أمور هامة، ويتحول الجاهل إلى أستاذ في الجامعة، كما يلبس العالم رداء المعرفة، ويرتدي الصفيق جبة الواعظ، والثرثار يمسي رجل دين يتلاعب بأتباعه المطيعين. ويمضي الكسول الطامع بالمال في طريقه ليكون حرفياً يشوه معنى الاتقان في صناعة أي شيء).

يندمغ الماضي بالدم، بينما الحاضر يندمغ باللامعني وبازدياد السوء واليأس. ولا مفر من هذا الوضع إلا بالعودة إلى (دفتر الأحلام) المملوء بماضٍ وحشي..

وتتشتت الشخصية بين أنساق العودات وبين أنساق النص المتعددة:

* نسق الحياة بشقيها: (1) الآنيّ / (2) المنقول عبر التراث (الصندوق/ الدفتر / الخزانة/...).

* نسق الحلم الذي يقترب فيه الكاتب ليصبح معه إشارة استفهامية كبرى تتقطع بين القراءة في دفتر الموروث ورموزه المتظلمة إلى بعضها كبوابة تؤدي إلى الجذور، وإلى الفروع المعاصرة.

* نسق التأمل كقراءة أولية تتقطع بين مكونات النسقين السابقين، وبين الكتابة كعملية تُنتج:

(1) اللحظة السابقة عليها: (وجود الكاتب في مقهى القلعة/ صراعات الذات بين الانقطاع عن الكتابة وبين محاولة الاقتراب منها).

(2) اللحظة الموازية للكتابة، بحيث تغدو نصاً مكتوباً تُعنون بـ (الفتوحات) وتداخل بمعاناة الكاتب من الكتابة كإحساس معاش انضفر بفنية مع النص ليمارس خديعته بين المنكتب والذي لم ينكتب بعد.

(3) اللحظة المتساردة كسيرتين: سيرة الذاكرة الذاتية/ سيرة الذاكرة الجمعية التي لا تبقى في حيز الاسترجاع، بل، تنتسج كحيز مشخص يعاش الآن، مثلاً: مهاتفة (سعد الدين الجابر) وإدخاله كشخصية حية، ومترامزة، تمحورت حولها شبكة الذاكرة، وانبثقت منها كخلفية لإسقاطات الحاضر: (كان اسم المتحدث الذي غاب أكثر من ربع قرن يسترجع نفسه قوياً كما كان. فالجابر كان ذات يوم زعيماً سياسياً، يقود حزبه أكثر مجموعة من أهل البلاد، وبخاصة في حلب والمدن التي حولها، من تلال قريبة من البحر، وإلى الحدود مع العراق، وكان آنذاك من رجالات الدولة البارزين الذين يساهمون في صنع القرار/ فلم يتصور شاهد أن رجلاً مثله يمكن أن يرحل).

ويبدأ الوصف المكاني المحيط بالشخوص تعالقاته النافرة كلوحة ستتداخل رموزها بمسافتين رمزيتين:

(1) برموز الحلم (السجاد/ كرسي الأصداف/ المكان المنعزل/ رائحة الزمن المعتقة/ جرة يعادل ارتفاعها قامة رجل طويل/ الغرفة المربعة المحالة على «مربع قزح» الأرضي/ صندوق الجابر).

(2) برموز مكانية النص الأولى: (القبو/ الخزانة التي بجانب الحائط/ الأوراق والوثائق التي منحها الجابر إلى شاهد) وبذلك تتبين لنا هذه المشاكلات كعلامات صغرى في علامة كبرى: (الرواية) المتوزعة على مجالات تزامنية بإمكاننا اعتبارها بنية ظليلة لبنية النص الباحثة عن (الغائب) ليس فقط من الشخوص، بل أيضاً، من الموروث والحواس والأخلاق والأرض والنصف الأبيض من دفتر الأحلام والزمن الذي يأتي ضمن فنية تحفّز الماضي على حياة ثانية ترتبط غالباً بـ (سين) المستقبل: (كان اللقاء الثاني في غرفته أيضاً، لكن المشهد كان يدل على أن اتفاقاً سيعقد بيني وبين سعد الدين الجابر) ولا ينفصل الهم الذاتي: (الإنساني/

الكتابي) عن الهم الوطني: (بلد مصابة بلعنات الجغرافيا وبسخط التاريخ، ولقد وعيت أنا اللعنة الأخيرة، عندما اعتدي على جغرافيتنا بسرقة الإسكندرونة، وقلنا إنه بخروج الفرنسيين سنستعيد حقنا، فكان أن خرجوا لتضاف فلسطين إلى لائحة المسروقات، حاولنا جهدنا أن نستعيض بالوحدة مع أي عرب آخرين، فازداد التقوقع عند كل العرب، وتكاثر عدد الجزر المنعزلة في بحيرة الأمل العربي المفقود. كذلك تحولت أنا إلى جزيرة صغيرة طافية على السطح وقد جللها الصخر وبعض الأعشاب غير المفيدة).

وتشتبك الأسماء كرموز في حيز الأرض وفي حيز اسم (الجابر): (الشيخ محمد عبده/ عبدالرحمن الكواكبي/ إبراهيم هنانو/ يوسف العظمة/..). ويؤكد على هذا التمازج السيري تساؤل يطرحه الكاتب حول ما يكتبه منزاحاً في ذلك إلى الأنساق الصغرى المكونة للأنساق الكبرى: (هل كانت كتابتي للأحلام التي تهاجمني ليلاً في الآونة الأخيرة، نوعاً من تدوين أشياء شخصية أشبه بالسيرة الذاتية، أم أنها كانت نوعاً من التفريج عن أيامي المتشابهة، المملة، أم أنها كانت العزاء أقدمه لنفسي ككتابة بديلة؟).

وتظهر (ليلى) كزوجة لـ (الجابر) في ذلك البيت، يجعل الزمن دائرياً (ها هي دائرة الزمن تدور وتدور، لكنها تعود إلى نقطة البداية، وهكذا توقفت لهفة البحث في لحظة ساخرة، فها هي تظهر من جديد، كأنما دائرة الزمن رسمت لتفعل ذلك)، وعلى هذا، فإن ظهور الشخوص اعتمد على الانتقال من الاسم إلى ملامحه وحياته وظروفه وأوضاعه الاجتماعية والنفسية، انتقالاً متقاطعاً، يتأجل عبره التعريف بالشخوص تأجيلاً مرتكزاً على تقنيتين:

(1) محيط الشخوص المتسع على مدى النص كأفق ينبعث من (الراوي

الجمعي) ذي المعرفة الكلية، والراوي المساوي لبعض الشخوص (الجابر/ الجد/ شاهد/...).

(2) تقنية المشاهد المتشعبة من الراوي (بمنظوريه السابقين) إلى مسافات متوازية: (مسافة الماضي/ مسافة الحلم/ مسافة الآن) وتأتي ليلى متحاورة مع شاهد، وساردة له قصة حياتها وزواجها من (الشايط ملك السجاد العجمي في حلب) وكيف أراد لها والدها ذاك الزوج الثري الذي ستكتشف أنه متزوج من عدة نساء، ولم ينجب طفلاً، ثم سيكون الطلاق بارداً كالخطوبة. تسرد وهي تعطي لشاهد أوراق وثائق (الجابر)، ثم تحكي له عن نفسها وحياتها عبر مكالمات هاتفية ولقاءات عمل تهدف إنجاز كتاب عن الجابر، وكيف أنها تزوجت من الشيخ (عبدالمؤمن) ثم من (خليل البني) ثم مرة رابعة من ابن جارتها العجوز ذي الرتبة العسكرية العالية، وتعيش معه بسعادة لولا إصراره على وجود طفل بينهما لكنها عقيم، لذلك تجهز حقيبتها وتنتظر زوجها (حكمت الشجاع) لتغادر المنزل ويتمّ الفراق، وتعود إلى وحدتها من جديد.

تتحرك أنوات الراوي الجمعي بهيئة عدة ضمائر شكلت ظلالاً لذاكرة هذا الراوي، منها المكانية (القلعة/ حلب)، ومنها الزمانية (اللحظة المنسردة بين الماضي والحاضر، وبين نوم الراوي ويقظته، وانسجام بنية هذه اللحظة في لحظة الحلم)، ومنها الشخوص المشاركة في عملية السرد بحيث يتحول السارد الراوي إلى سارد مُتلقٍّ وذلك عبر شخصيتَيْه (الجد المنبثق من كتاب الأحلام) و(ليلى) التي يتقاطع سردها مع سرد الراوي، لتضيف إليه انحرافاً جديداً في النسق، تنجزه الخدعة التي يقوم بها (إخلاصي) وهو يتناوب السرد مع (ليلى) التي تحكي له (ذاكرة) يعلمها ككاتب، لكنه يتواطأ معها، ويدعها تقول نيابة عنه أحداث تلك الفترة

الزمنية والحياتية التي تغيبت مع تغيّب (ليلى) وأيضاً يتقاطع ذلك الحيز المقابل مع الذاكرة المجسد بـ (الجد) كشخصية مشحونة بدلالات ثنائية:

(1) دلالة الواقع والظروف المعاشة المجتمعية والتاريخية والسياسية والثقافية المنطوقة على لسان الجد (قلت لنفسي وأنا أطوي الكراس القديم «ما هذا النوع من التاريخ، تفيض فيه الدماء، ويختلط فيه الدين بالزيف»).

(2) دلالة المخيلة بحلميتها المركبة من الرمز واللوحة والأبعاد الإيحائية المسقَطة على الدلالة الأولى (دلالة الواقع) المشكّلة للمنطوق المسكوت عنه في الرواية).

هذه الشخوص تُنجز حركة الواقع مضافاً إليها حركة الرواية، من ناحية ثانية، فإننا نتراءى شخصية (الهادي) شخصية مركّبة يتخفى وراءها الكاتب، ليكون السارد والمتلقي في آن معاً، كما أنها تمثل شخصية الحركة الأخرى النابعة من الراوية والمتوازية معه والمتفاعلة مع نقطة اللاوعي المركزية (الحلم) المتقمِّص إشارياً لطريقة الحلول كـ (شخصية) دلالية تسمَّتْ دالتها بعلامة من علامات (النور) = (الهادي)، لذلك تسلك في النص مسلك الشخصية الغائبة، الجانحة نحو العزلة المتغيرة مع تغير الأمكنة، ونحو البحث عن الحقيقة في الرحيل والكتب والديانات والتصوف والبوذية والزرادشتية و(الزن) الياباني.. شخصية مبنية من البحث عن الذات في موجات البحث عن (الحقيقة) تبدأ من الشك لتصل إلى اليقين. يجنح الخط البياني عبر شخصية الشيخ الهادي إلى الصعود مع المحتمل التأملي (معظم الفلاسفة والعلماء والكتاب، تحدثوا عن ذلك الانقسام الجغرافي، بينما الكرة الأرضية جرم صغير في بحر الفضاء اللانهائي، المشاعر الروحية واحدة، لأنها ليست مختلفة وفق الأرض التي نقف عليها. الكون واحد، وطرق الإيمان المختلفة

تؤدي إلى هدف واحد، هو القوة الكبرى، هو الله الذي لا مفر من الإيمان به، فالنفس البشرية مهما تاهت، فإن طريق خلاصها هو العودة إليه، هي تخرج منه وتؤوب إليه).

ويرتد المبنى السردي فلاشباكياً إلى لحظة مغادرة الهادي للدراسة في باريس، وفي هذا الارتداد ينتحل الراوي (شاهد) شخصية (الهادي) فيحكي مسيرة حياته وظروفه وزواجه من (إيلين) وإنجابه لطفلته (عائشة) التي تصاب بسرطان في الدم نادر، تموت به، فيصاب الهادي بفقدان الثقة في كل شيء: (وقال رئيس الأطباء يواسيني «إنها إرادة الله يا بني» وعندما توقفت أنفاسها صرختُ في ردهة المشفى «ما عدت أؤمن بشيء»). وتنطوي في أعماق (الهادي) روحان متناقضتان: روح النور، وروح الظلمة، ويستمر في يأسه إلى أن ينتقل إلى قرية جبلية في شمال فرنسا ليرعى البقر في مزرعة، وهناك يلتقي برجل أصفر بوذيّ يصلي على طريقته، ويوضح للهادي عبر حكاية فلسفية: (إن عاقبة كل مركب الانحلال، ونهاية كل موجود العدم، فاسعدوا واسعوا في سبيل الحقيقة) لكن (الهادي) يغادر إلى مصنع للمصابيح الكهربائية بالقرب من (ليون) ليتعرف على فيزيائي يعمل مستشاراً للمصنع، فيدور نقاش بينهما حول ذاك النور الخفي. ينبني جدل النور ضمن تقنية تتداخل فيها سلاسة اللفظ مع عمق المعنى، بحيث تقدم هذه الشبكة نسقاً ينبلج منه اليومي إلى ما وراء اللحظة، جادلاً آفاق التناقض في نسق رؤيوي يضيء وقْعَ الروح الجامع للأديان، ذلك الوقع المنبعث من (الشرق) والمنتشر على الكرة الأرضية عن طريق استفهام يشكّل في النهاية سرعة الضوء الفنية وكثافة الضوء ومجالاته: (في بيت الفيزيائي الوثير كان احتفاؤه بي مثيراً للقلق. قال إنه قرأ الكثير من بلادنا ففتنته المكتشفات التي تدل على عراقة التاريخ وتعتُّق الزمن. قال «إننا بلاد الضوء»/ لقد بات همه الآن في التعرف إلى الإنجازات الإنسانية التي لامسها الضوء أو أنها تنتج النور،

أي نور، وهذا ما يقوده إلى مزيد من معرفة الأديان التي ساهمت في تحويل النور إلى قيمة فعالة تساعد الروح على إدراك الحقيقة، إن القوة الكبرى تكمن في تصنيع النور في النفس). ثم تنزح هذه الآلية الجدلية إلى غائية أخرى تربط النور الجواني باستخداماته الخارجية، فتوضح كيف وظفتِ الأديان لخدمة السياسة ولايلبث الهادي أن يلتقي بـ (إيلين) صدفة في ردهة صغيرة مع مجموعة من الرجال والنساء، تقترب منه، وتسأله عن أحواله ثم تعود إلى جماعتها، بينما هو يخرج ماضياً كنهر (السين) الذي لا يمر مرتين، ليجد نفسه أمام كنيسة (نوتردام)، يدخلها، فتغمره حزمُ أضوائها عائدة به إلى صدى النور المتردد مع ذكرى رجل الفيزياء.. وترتد مفاعيل الوصف المونولوغي لتبدو حزماً لا يضع لها حداً سوى تمتمة الهادي ببعض آيات من سورة (التغابن)، وتتحرك الشخصية وهي واقفة على الجسر القريب، تتحرك عبر تأمل سيذكّرها بالأهل والوطن. وتنتقل الحركة السردية إلى (ليلى) و(شاهد) متملصة من ذاكرة الزمن المطوية مع (الهادي) ومارزة مع حركيته في اقترابه من الكتب قارئاً عن الحكمة في كوخه المنتصب في قرية (السماوية)، وذلك أثناء زيارة شاهد وليلى له.. ويستمر الهادي في حكاية سيرته لهما فينتقل إلى لحظة ذاكرتية فيها تعارف على سيدة فرنسية (فقدت زوجها وانطلقت ابنتاها في الحياة الفرنسية بعيداً عن بيت العائلة) عرضت عليه الحب، فرفض عبودية الجسد شارحاً لها الحب تبعاً لتساميه (الحب لا يأتي من الجسد وحسب، إنه شعاع ينبثق من داخلك فيزداد ألقاً عندما يلامس السطح المناسب) وعلى أثر ذلك ينتقل الهادي من حي هذه السيدة إلى حي آخر أكثر هدوءاً فيه يقرأ التصوف الإسلامي... ويرحل من مكان لآخر قاصداً توسيع رقعة الروح لا رقعة المكان، ويستمر في سرده للمتلقي الوهمي (الكاتب) وللمتلقي القارئ حتى لحظة عودته إلى وطنه بعد وفاة والديه (لا أنكر أني أجهشت في بكاء مر وأنا أستعرض الدار التي ولدت فيها. الرحم

الذي ولدتي بات في فضاء الكون الفسيح وعاء للذكريات، وبقي رحم المكان ترتسم على جدرانه آثار الزمن تذكرنا دوماً بأن عقارب الساعة تدبّ وفي ذراعها الألوان المختلفة تخلّف ظلالاً وترسم تطور البشر والأشياء).

وتتنازع الظلال والآثار والعدم والوجود والظلمة والنور، تنازعاً يؤدي بالهادي إلى ترحال دائم في البادية، وتمضي على زيارة (شاهد) و(ليلى) للأخ التوأم (الهادي) مدة أربعة أيام، يعودان بعدها صامتَين، ترافقهما مفاتن كلماته وظلال رحيله المعنوي والمكاني، يعود شاهد إلى بيته ليجد ورقة من (علية) المشرفة على أمور البيت، وفيها ملاحظة بأن زوجته اتصلت من أستراليا، فيهاتفها، فتخبره برغبتها بأنها اختارت البقاء قرب حفيدها وهي في انتظار الحفيد الثاني، وله في ذلك خياران: إما السفر إليهم، وإما أن يحيا كما يشاء، يغادر شاهد إلى ليلى قبل الموعد المتفق عليه، فيجد لديها ذات الحب الروحي الراغب في المعرفة والتواصل على طريقة الهادي، فيذهب لرؤيته ليكون شاهداً على عقد الزواج، لا يجده، فيبحث عنه في الشعاب والجبال والشواطئ، علّ طريقاً تؤدي إليه. بعد ثلاثة أيام يعود شاهد إلى ليلى ليبث لها ضياع الهادي، لكنها تؤكد له وجوده وحضوره المستقبلي، وهنا يصل الراوي إلى إعلانه عن اجتماع شخصيتَيْه فيه، مذيباً توأمَ النص على لسان ليلى: (وقالت مرة: لا أخفيك، أني كثيراً تخيلتكما شخصاً واحداً له وجهان متطابقان. أنت الفعل الدنيوي المثمر، وهو الفعل الروحي المبهج، ولا أخفيك أنني لا أحتمل انفصالكما عن بعضكما البعض، فكأنما تحولتما إلى كيان مندمج) ويُنْجَز كتاب (الجابر)، وتتسلم ليلى طبعته الأولى بمنتهى الفرح، ويبقى لشرط الزواج عودة الهادي، وطول مدة الانتظار يدفع شاهد إلى العودة للكتابة ويأخذ فعل الكتابة مسارين للحضور:

(1) مسار الرواية المكتوبة ويتضمن رأي الكاتب (إخلاصي) بها، إضافة إلى تفكيك رموزها وإيضاح الغائب منها والإيهام بأنه يكتبها الآن: (ابتدأت الفكرة بتاريخ بلد يمتد من ظلام العثمانيين مروراً بقيود الاستعمار الفرنسي وانتهاء بنزوع كامل عند الناس لرؤية المستقبل بشكل حر يحمل الأمل).

(2) ظهورات الغائب من الروايتين (المكتوبة = الذاكرة) و(التي تنكتب = المعاصر)، وهذه الظهورات ارتبطت مع الهادي كرمز للحظة العلوية وللروح والحلم واللاشعور: (وكانت ليلى تقرأ أي فصل انتهى معه وتشد على يدي وكانت تقول: هو ذاك ما يطلب منك أن تفعله، فأغوص في تأملاتي التي تثمر لغة حية تعد بروح جديدة تلبستني (...) فأتقدم يوماً بعد يوم في طيّ سنين البلد التي اكتسبت ملامح الحبيبة التي لا تشيخ ويطلّ علينا الهادي بين فصل من الرواية وآخر، وهو يبتسم في وجهي ويدعوني إلى المضي قدماً في الكتابة، فصار انتظاره متعة تتجدد مع احتمال عودة الفعلية).

(3) مسار الرواية التي ستنكتب، والتي تحمل عنوان الرواية المكتوبة (الفتوحات)، وهذا المسار يأتي كحركة زمنية تنتظر المستقبل وتتفاعل معه في آن، لتكون الجديد المضيء لاحتمالات الساحات الرمزية في الرواية (الكهف/ الفجوة/ الفراغ) وبذلك يختتم النص أنساقه مكوراً تفاصيلها، طاوياً مراحلها، ثم مغادراً نفسه بعيداً إلى احتمالات القادم، إلى الفتوحات: (وهكذا مع تقدمي في ملاحقة الأحداث التي مرّ بها الوطن، بدأت شفافية العلاقة بليلى تمنحني نوراً يختلط فيه عذاب الانتظار بأمل المضي بعيداً عن فتوحات جديدة تحققها روح تتوق إلى تأمل مستقبل لا يحمل سوى النور ليضيء ما يحتمل أنه كهف أو فجوة أو فراغ).

1 - مقدمة:

ماتزال المقولات حول صدام الحضارات، وحوارها، هي المقولات الفكرية السائدة في ساحة الخطاب الثقافي العالمي، وذلك منذ صدورها في العقدين الأخيرين من القرن العشرين. وبناء على تلك المقولات، أو بالاتساق معها، اتجه الخطاب الروائي العالمي منذ ذلك الحين، وحتى اليوم نحو الذاتي، واليومي، والخاص، ليخرج منه إلى الإنساني العام، إذ يُلاحظ على ذلك الخطاب، مذ ذاك، تخليه عن النزعة الخطابية، والإيديولوجية، ليغوص في أكثر الزوايا خصوصية، وحميمية، وقد جاءت جائزة «نوبل» التي مُنحت لكل من «ماركيز» و«محفوظ»، تتويجاً لتلك الحميمية، وتأكيداً على أهمية إبراز الخصوصية الثقافية للمجتمعات.

لابد من القول إن فكرة الثقافة، وما تتضمنه من خصوصية التشكيل، هي ما يسير الفكر العالمي اليوم، ويشكّل الخطاب الروائي بدوره أحد تجليات هذا التوجه.

إن المحور الذي يجب أن يُعمل عليه اليوم، هو التصدي لفكرة محو الخصائص لثقافية للشعوب، بل يجب تركيز الإهتمام على إبراز هذه الخصائص، وذلك لتضمن البنى الثقافية الاجتماعية استمرار وجودها. إذاً، عليّ أن أصدّر نفسي، وأسوّق ثقافتي، كما أسوّق صناعتي وزراعتي، وفي هذا الإطار تأتي أهمية النص الروائي، وذلك مع تصاعد موجة العولمة، إذ يمتلك النص الروائيّ قدرة فائقة على إبراز الهوية الثقافية للبنى التي يصدر عنها، أو يقدمها، وتصديرها للآخر. لقد عرفنا فرنسا

بروايات «بلزاك»، وعرفنا أمريكا اللاتينية بروايات «ماركيز»، وعرف العالم مصر بروايات «محفوظ»،.

2 - النص الروائي وحضور مفردات الهوية:

يمكن أن نعيد قدرة النصّ الروائيّ تلك، على تصدير الهوية الثقافية، إلى عوامل ثلاثة:

أ - النصّ الروائي نص سردي بالضرورة، والسرد يتسم بالرحابة، وبالقدرة على دمج ما تحت الأدبي إذ تتحول بعملية التسريد العناصر الدالة على البنية الثقافية إلي عناصر سردية، أو روائية، فنية، مثل: الأغاني الشعبية، والمواويل، والأهازيج، والأمثال، والشعر، والحكايات، والمقالات الصحفية، والمقولات التراثية التي تحمل نظم تفكير البنية، وبذلك يمكن أن تتحول الجذور الثقافية إلى تقنيات روائية معاصرة.

ب - يشكل النص الروائي الحقل الذي يجب أن تتفجر فيه أسئلة الراهن أشكالاً جمالية مقلقة، تقدم الجديد، في الوقت ذاته التي تبحث فيه عن المسكوت عنه، وبذلك تقدم عبر النص الروائي، البنية الثقافية - الاجتماعية في حركتها، فتصدر قضاياها، ورؤياتها، ورؤاها، وطموحاتها، وآمالها.

ج - يشكل النص الروائي إحدى أيقونات الحياة، التي يمكن أن تختصر التاريخ، والجغرافيا، وتشير إلى أهم العناصر الفاعلة التي كونت البنية الثقافية - الاجتماعية من جهة، والتي تشتغل البنية عليها لتضمن استمرارها، من جهة أخرى.

يمكن القول إن كل وجه يقدمه النص الروائي، يكشف نمطاً من أنماط

تفكير البنية الثقافية - الاجتماعية التي يصدر عنها، ويصدر ثقافتها، فحينما يكتب الأمريكي اليوم عن شرق حالم، أو يتجه إلى الأدب الكولينيالي بخطاب سلمي خالص، فإن في ذلك إشارة إلى نبذ ثقافة العنف، وتوقاً إلى الحوار مع الآخر، فيتضمن ذلك تصديراً غير مباشر للهوية الثقافية، لذلك كله، يعد النص الروائي من أخطر الوسائل التي تعبر عن الأنثروبولوجيا الثقافية للشعوب، وتميط اللثام عنها.

إن الأطروحة الذي يحاول هذا البحث أن تتخلص في تصدير الخصوصية الثقافية عبر النص الروائي، والعمل على تماهي مفردات هذه الهوية الثقافية، فنياً، وفكرياً، في جسد النص، بحيث تحضر مرجعيته الحضارية بحضوره، وذلك كي تظل ثقافتنا حاضرة في الساحة العالمية، ممارسة لدورها الحضاري، وفاعلة في تاريخ الشعوب، وكي لا يأتي يوم يُقال فيه: كان هناك قوم يسمون العرب!

3 - أسئلة تفرض نفسها:

إن كل التخرصات حول موت الرواية، والتكهن بوشوك موتها القريب، تتهافت أمام أسئلة تفرض نفسها، من قبيل:

- لماذا لم تمت الرواية حتى اليوم، على الرغم من مضي عقود على تلك التكهنات؟
- ما هو التاريخ المقرر لموت الرواية؟
- لماذا مايزال الراوي يروي، ولماذا مايزال القارئ يقرأ؟

إذا ما استطعنا تقديم إجابة عن السؤل الأخير، فإننا نكون بذلك قد أجبنا عن السؤالين الأولين.

أقول: مايزال الراوي يروي، ومايزال القارئ يقرأ، وسيستمران.

لذلك فإن الرواية بشكلها الفني الحالي ستستمر، مع الإمكانيات المفتوحة للتطور داخل هذا الشكل الذي تمكن الإنسان من الوصول إليه في العصر الحديث، تطويراً لكل الجهود السردية في العالم منذ ظهور الرواية الأول. أما لماذا، فالجواب ببساطة لأن وراء وجود هذا الشكل الفني بإمكانياته القصوى، حمايتنا من «نسيان الوجود»[1]. إذ يستعيد بها، وأقصد الرواية، الإنسان ذاته بعد أن فقدها في أثناء توغله داخل أنفاق العلوم، وسراديب التخصصات الدقيقة التي تغرقه في جزئيّاتها، بحيث يعجز معها عن إمكانية استعادة منظاره الشامل للعالم، الذي به يكتشف من الوجود، ومن مجهولاته، ما لا يمكن للتخصصات العلمية الدقيقة أن تكتشفه، وهذا المنظار الشامل للعالم تستطيع الرواية أن تستعيده، بل إن وجودها متعلق بقدرتها على ذلك، فـ «إن اكتشاف ما يمكن للرواية وحدها أن تكتشفه هو المبرر الوحيد لوجود الرواية. فالرواية التي لا تكتشف جزءاً من الوجود كان مجهولاً حينها هي رواية لاأخلاقية: إذ إن المعرفة هي خلق الرواية الوحيد»[2].

وحيثما هناك مجهول تكتشفه الرواية، سيبقى ثمة رواية، وسيستمرّ الرواة كما سيستمرّ المتلقون. لذلك لن تموت حتى يموت الجنس البشري، أي حتى تقوم القيامة، ذلك هو التاريخ المقرر لموتها.

4 - المأزق:

أقول لن تموت الرواية، لأنني أفترض دائماً وجود مبدع يمتلك الوعي، ويطلق، بناء عليه، رؤيا تبقي على الرواية بوصفها ذلك النوع الأدبي الذي يحمينا من نسيان الوجود. لكن مأزق الرواية يكمن حينما يغيب مثل ذلك المبدع، أو يغيب، أو يختفي، وكل ذلك يكون بشكل مؤقت طبعاً، وتلك الوقتية هي العامل الذي يكفل لنا استمرارية الرواية،

لأن تحولها إلى ديمومة يعني حقاً موت الرواية، وبما أنني أستبعد الغياب الدائم لذلك المبدع، فإنني أقول بعدم موت الرواية إلا بزوال الجنس البشري.

يعيش العالم اليوم مأزق الرواية، أو تعيش الرواية اليوم، مأزقاً، لها به عهد غير مرة منذ نشوئها. يتجلى هذا المأزق بفقدان مفهوم الاختلاف في أن نقدم أنفسنا بطريقة مختلفة، ونذكر بوجودنا بطريقة مختلفة، ونظهر أمام العالم بطريقتنا، لا بطريقته، والاختلاف لا يكون ظاهرياً، وإنما يكون في العمق، والعمق لا يحمله سوى التراث، وسوى الخصوصية الثقافية للمجتمعات.

مأزق الرواية هو مأزق الثقافة، والثقافة اليوم تفتقد الاختلاف، لذلك على الرواية أن تلتزمه، كي لا تقع في مأزق الثقافة، بل تنقذها.

لقد وقعت الرواية في مأزق الثقافة في الستينات، حينما استجابت لهجمة الانفتاح على الآخر، غير المنظم، كانخراط بعض روائيينا في التيار الوجودي، إذ بدت «دمشق»، مثلاً، في نصوصهم مثل «باريس» أو «نيويورك»، فليس ثمة اختلاف، الهموم ذاتها، والتذمر ذاته. مثلما سيطرت الإيديولوجيا الماركسية على الرواية العربية في مرحلة ما، فصارت قضيتنا في الوطن العربي كقضية السوفييتي في أوروبا، فحملت الروايات جميعها نكهة واحدة، أو صارت بلا نكهة. ومثلما صار مأزق الرواية العربية واحداً في مرحلة ما من تاريخ مسيرتها، وهو تحولها إلى شعارات إيديولوجية، على الرغم من اختلاف الإيديولوجيات قومية كانت، أو ماركسية، أو دينية، أم وجودية.

الثقافة اليوم في مأزق، وهو انسحاقها أمام ثقافة واحدة، هي ثقافة العولمة، وعلى الرواية أن تقاوم، وأن تلتزم مبدأ الاختلاف، لتنقذ ذاتها، وتنقذ ثقافتها.

«لم يعد بإمكان الرواية أن تعيش بسلام مع فكر عصرنا، فإذا كانت ماتزال تريد التقدم والتطور كرواية، لن يمكنها فعل ذلك إلا خلافاً لتقدم العالم»[3].

لم يعد يخفى على أحد اليوم أن العالم يتقدم نحو العولمة، وسيطرة الثقافة الواحدة، وامّحاء الحدود بين الثقافات، على الرغم من تعّدد الأشكال الفنية، والزخم في إنتاجها، وتصديرها، لاسيما في وسائل الإعلام، وأخص القنوات الفضائية، إلا أن خلف هذا التعدد، والاختلاف السطحي، فكراً مشتركا[4]، لذلك فإن تقدم الرواية يجب أن يكون في تعزيز الحدود بين الثقافات، والاحتفاظ بدوال الهوية الثقافية لكل بنية اجتماعية، وإبراز الخصائص الثقافية للمجتمعات، وهي، أعني الرواية، قادرة على ذلك، لاسيما بشغلها على الأعماق، والعمق تحمله، كما ذكرت، مفردات الهوية، والتراث من أهمها.

5 – التراث بين حضور وغياب:

حينما ترث بيتاً، ترممه بحيث يتماشى مع العصر خدمياً وجمالياً، فتحافظ عليه، بل يستحيل إلى تحفة تتباهى بها. لماذا يصير هذا البيت معجباً؟ لأنه فضلاً عن الراحة والجمال لا يشبه غيره، ويتوافر على خصائص زمنية واجتماعية لا يتوافر عليها غيره من بيوت العصر الحالي، ويحملنا إلى عالم نحمله في جيناتنا الاجتماعية – الثقافية، ولا نراه. كذلك هو النص المشبع بالتراث، أو بالخصوصية الثقافية.

لا أقصد به النص التاريخي، أو الذي يحكي عن التاريخ، بل هو النص المعاصر اليومي المتشكل بالراهن، لكنه يحمل خصوصيتنا الثقافية، ونظم تفكيرنا، تلك التي لم تتكون بين عشية وضحاها، وإنما هي تراث في العمق، يتخذ كل يوم شكلاً جديداً بدمجه بأغراض الراهن.

لماذا نميل إلى النصوص المشبعة بخصائص ثقافية للبنية التي تقدمها؟ لأنها ترضي فينا نزعتين:

أ - التوق إلى المعرفة، واكتشاف الآخر.

ب - النوستالجية، أو الحنين إلى الماضي. هذه النزعة يحملها كل منا في لاشعوره. هذا لا يعني أنني أعجب بنص يحمل خصائص أمريكا اللاتينية، لأنني معجب بتراثها بالضرورة، أو لأن لدي حنيناً إلى ماضيها، بالطبع قد لا يعنيني أمرها على الإطلاق! لكنه الإنساني المشترك هو الذي يتحرك فينا. فأغنية تراثية في مقاطعة نائية في الأرجنتين، قد تحملك إلى قريتك الصغيرة في «الأردن» أو في «سورية»، فإن ما يحفل به التراث، أو ما يبقى منه هو الوجه الأصيل، الذي يتجلى في الأغراض الإنسانية الدائمة، التي يبقى جوهرها ما بقي الإنسان، كالحب، والموت، والهجر، والألم، والغربة. والتعبير عنها جوهرياً واحد في تراث الشعوب، لذلك حينما نقرأ نصاً مشبعاً بتراث الآخر، تستثار فينا الأشياء المشتركة، فنقيس، ونؤول على ما يعتمل داخلنا، ونتذكر، ونتناص مع نصوص مكتوبة، وأخرى بصرية، أو شفوية، فنحمي أنفسنا من نسيان الوجود.

وحينما نقدم خصوصيتنا الثقافية التي تستوعبها الرواية في نص روائي، فإننا نعرِّف الآخر بنا، على أن لنا حضوراً مختلفاً، لنذكّره بوجودنا، ونجعله يتناص معنا، فنحمي أنفسنا مثلما نحمي ثقافتنا من النسيان، فالاندثار.

6 - صور من تفعيل الاختلاف عبر النص الروائي:

قلنا إنها مهمة يستطيع أن يضطلع بها النص الروائي، لأن وجوده يقوم عليها أولاً، ولقدرته، كما ذكرت، على الاستيعاب، المتأتية من كونه

جنساً سردياً، ولنتحدث عن صورتين من صور إبراز الخصوصية الثقافية عبر النص الروائي:

أولاً: استيعاب الأنواع الأدبية الأخرى، والدخول في عبر النوعي، ليمثل مفهوم الكتابة.

ثانياً: دمج ما تحت الأدبي بالأدبي، فتحضر فيه الثقافة غير العالمة إلى جانب الثقافة العالمة.

يستطيع النص الروائي أن يستوعب الأنواع السردية الأخرى، والشعرية، ويؤسلبها بأسلوب الرواية. حيث يحضر بعملية تلقي النص الروائي التراث الشعري، أو الحكائي، أو الوثائقي، أو أدب الرحلات، وتحضر معه الشخصيات الممثلة تاريخياً، مع ما تمثله من سمات عصرها. وهذا يعني حضور الثقافة العالمة في النص.

أما ما سنفرد له الجزء الأكبر من الحديث، فهو حضور الثقافة غير العالمة في النص الروائي، وهي الثقافة الشعبية، التي تمثلها المعتقدات الثقافية سواء أكانت اجتماعية أم دينية، والأغاني الدارجة، والمواويل، والأمثال، التي تميط اللثام عما وراءها من ظواهر اجتماعية.

تمثل تلك العناصر الثقافية على بساطتها، واعتياديتها بالنسبة إلينا، دوال هويتنا الثقافية، بالنسبة للآخر، الذي يكتشفنا، ويتعامل معنا من خلالها، ولا ننسى الصورة التي طبعتها الإشارات الاجتماعية - الثقافية إلينا في «ألف ليلة وليلة» في ذهن الآخر.

منذ النصف الثاني من ثمانينات القرن العشرين، بدأت الرواية السورية تولي هذه المسألة أهمية، إذ نجد أنها بدأت بتلك الإشارات الثقافية، وتلتفت إلى أكثرها خصوصية وحميمية، حتى لو اضطرها الأمر إلى التعبير بلسان العوام، حتى لنجد أحد هذه النصوص قد وسم بعنوان عامي، وهو نص «أرض السيّاد» لـ «عبدالسلام العجيلي»، حيث يشير

في مقدمة صغيرة للنص: «السيّاد بكسر السين وتشديد الياء جمع غير فصيح لكلمة سيّد، وهي في عامية وادي الفرات تعني السادة، ويسمّى بها أبناء أسر تعود بنسبها إلى فاطمة الزهراء وعلي بن أبي طالب رضي الله عنهما، ويحمل الناس لها في هذا الوادي وما حوله اعتبارات تقدير بسبب هذه النسبة»[5].

وقد بني النص على معتقد ثقافي للبنية الاجتماعية - الثقافية التي تمثله، وهو الاعتقاد بكرامات أولئك السادة، لكن الهدف ليس هذا المعتقد بحد ذاته، وإنما الهدف قضية راهنة، وهي ظاهرة الفساد الإداري في المجتمع، متشكلة بهذا الطرح الفني - الفكري، الذي يحمل نقي الخصوصية الثقافية للبنية. ويقدم النص بعضاً من مظاهر «الطريقة» التي يتبعها أولئك السيّاد في التعبير عن كراماتهم، إذ تأخذهم «الحال» على نقر الدفوف:

«وفجأة انتصب من وسط حلقة المريدين شاب طويل القامة، راح يصيح: مدد... مدد... يا أسياد! وتقدم نحو حزمة الأسلحة... ثم رأيته يكشف ثوبه عن مقدم بطنه. وبضربة واحدة... هل تصدقين؟! بضربة واحدة رأيته يغرس القضيب من رأسه المحدد في وسط بطنه. لست وحدي الذي رأى. جميعنا رأينا ذلك القضيب المعدني المستقيم ينفذ من بطن الفتى المسكين، ويبرز من ظهره»[6].

وثمة إشارة اجتماعية - ثقافية أخرى من خصوصيات البنية التي يقدمها النص، وعنصر فولكلوري مهم في تشكيل بيئة البادية، ودروب السهر واللهو فيها، وهو ما يسمى بـ «الحجّيات».

والحجّيات هن الراقصات النوريات، اللواتي يقطنّ الخيام في البادية، ويمتهن الغناء والرقص في تلك الخيام، «هؤلاء الراقصات موجودات في الحقيقة، إنهن جزء من فولكلور الصحراء السورية، وينتمين

إلى قبائل تنتقل في البادية... إن القارئ يتعرّف على مضرب عشيرة نَوَر... على طريق حلب. ثم يكتشف الصحراء، والليل والخيام والموسيقى والراقصات بأثوابهن الزاهية وأصواتهن الحادة، والشويش وهو عبارة عن ورقة نقدية يدسها كل حاضر الحفلة في عب الراقصة التي تقف أمامه»[7].

ويصف الروائي صورة إحدى «الحجيات»، واسمها «زينة»:

«عندما جلست تلك البنت التي اسمها زينة إلى جانبي، بعد أن أنهت وصلتها من الرقص، أحسست بأن رأسي يكاد يتصدع من رائحة العطر الثقيل الذي كان يفوح منها. ما أحسبها أكثرت عليها من هذه الرائحة الباعثة للدوار إلا لتخفي بها رائحة جسدها الذي ما أظن الماء مسّه منذ زمن بعيد. تأكدت من ذلك لما رأيته من سواد تحت أظافرها لم تفلح حمرة الحناء في كفيها في إخفائه...»[8].

كان ذلك عن الدوال على الثقافة غير العالمة، أما عن دوال الثقافة العالمة، فنجد النص يحتفي بها كثيراً، لاسيما من خلال المكان، وهو مدينة «حلب»، فيتحدث عن أسواقها القديمة، وخاناتها الأثرية، وقلعتها، وعن النخب الثقافية التي ترتاد «السرايا»، وتستمع إلى الموسيقى والغناء، لاسيما «الموشحات»[9]، وذكر ذلك كله يستدعي عناصر ثقافية أخرى، وشخصيات ممثلة تاريخياً، وثقافياً، كما في المقبوس الآتي، الذي يصف غناء أحد المطربين في «سراي إسماعيل باشا»: «أما في غنائه وإطرابه فإنه بقية من جماعة زرياب وإبراهيم الموصلي وابن سريج وبقية المغنين الذين عددهم كتاب الأغاني»[10].

أما في نص «رياح الشمال - سوق الصغير» لـ «نهاد سيريس»[11]، فنجد تقديم الإشارات الثقافية غير العالمة، خصوصاً، بطريقة أكثر شعبية، ذلك أن الشخصية الروائية التي تحمل هذه الإشارات،

هي شخصية مغرقة في عاميتها، في حين أن شخصية الرواية في «أرض السيّاد» شخصية نخبوية.

إن اللغة التي تقدم تلك البنية الاجتماعية - الثقافية لـ «حلب» زمن «السفربرلك»، لغة ممتلئة اجتماعياً بروح من تحكي عنهم، وبمحليتهم، وهي تتجاوز الفصحى بجرأة لتبث روح المجتمع المحلي، حاملة مجموعة من الإشارات الثقافية الدالة، مثل: أهازيج الأطفال، وصيحات لعبهم: «ولدها الذي ولدته على أربع بنات، أخذوه منها وسيرسلونه كما قالت النسوة الأخريات إلى بلاد لا يعرف أحد اسمها وأين تقع، وهناك سيلاقي حتفه مثل جميع الرجال... راحت تسترجع في ذهنها صورة ربيع الزعيم بلا منازع لصبيان حي (سوق الصغير) الذي كان يقودهم في حربهم ضد صبيان أغيور الشجعان، الذين كانوا يتفاخرون بكونهم من (أغيور) ويعيّرون ولدها والآخرين لأنهم من (سوق الصغيّر)، كانوا يأتون وهم يصرخون: (فتح وردة جورية، لعيون الأغيورجية)»[12].

كما يتجلى الامتلاء الاجتماعي للغة في تسريد الأغاني والمواويل الشعبية، التي يحملها السرد من «حلب» حيث تنتمي، إلى جبهات الحرب، حيث الشخصيات الحلبية، إن تلك الخصائص الثقافية الاجتماعية - اللغوية للمدينة تحضر بشكل كثيف أنّى حضر السرد، فتدعم البؤرة السردية ليشعر المتلقي دائماً أنه لا يُفارق «حلب» سواء أكان في «سالونيك» أم في «كوت العمارة»، أم في «بغداد»، أم في «الأستانة»، فالهوية الثقافية ترافق المتلقي أينما انتقل به السرد، عبر الدوال عليها، وهي هنا الموّال، كما يبين المقبوس الآتي:

«كان ربيع جالساً مع بعض الجنود في مكان عريض من الخندق. كانوا يستمعون إلى صبحي الذي كان يشدو أغنية بصوته الهادئ الرخيم. كانت الكلمات تخرج ليّنة، ممدودة مجبولة بالحنين، فتهتز لها رؤوس الجنود الذين استكانوا وراحوا يدخنون بصمت وهم يهرشون لحاهم الكثة:

طرقت باب الجنا، قالت من الطارق

فقلت مفتون، لا ناهب، ولا سارق

تبسّمت، لاح لي في ثغرها بارق

رجعت حيران في بحر دمعي غارق

يا حادي العيس ازجر بالمطايا زجر

وقّف على منزل الأحباب قبل الفجر

وصيح في حيّهم يا من يريد الأجر

ينهض يصلّي على ميّت قتيل الهجر»[13].

وثمة إشارات ثقافية أخرى تحمل نفساً جماعياً لمرحلة تاريخية من حياة شعب، وتدل على هويته، وذلك بتعبيرها على الأحداث المشركة التي جمعت هذا الشعب، مثل الاحتلال العثماني، ورد الفعل الواحد تجاهه عبر هتافات المرحلة، بوصفها إحدى الدوال الثقافية، كما نجد فيما يأتي:

«وفجأة وقف أحد الطلبة على حجر وكان يلبس قنبازاً ويلف زنّاراً عريضاً حول خصره ويضع عمامة بيضاء على رأسه الحليق. صاح الشاب بقوة حتى انبحَ صوته:

- يا إخوان يا إخوان، اسمعوا ما قاله الشاعر:

قد بلينا بأمير	**ظلم الناس وسبّح**
فهو كالجزّار فيهم	**يذكر الله ويذبح**

- فتعالت الهتافات وطارت بعض العمامات في الهواء، وانفلشت، ثم وقف شخص آخر على نفس الحجر وراح يلقي أشعاراً أخرى، ثم سقّطوا حكومة «الاتحاد والترقّي»،... ثم راح الجميع ينشد أغنية سمعها من قبل:

آه يالدن يالدن يالداني

يا باشة العريان آمان آمان»[14].

ويحتفل نص «موزاييك دمشق 39»[15]، لـ «فواز حداد»، بـ«دمشق» المكان في مرحلة زمنية يشير إليها العنوان: 1939، بما تضج به تلك المرحلة من أحداث سياسية، ويشكّل الوعاء الرئيس لها معتقد ثقافي - اجتماعي، يقدم «دمشق»، وناسها، وعلاقات الرجال بالنساء فيها، وهذا المعتقد هو وصفة شعبية، «سقاوة»، يحضّرها أحد العطارين في أحد الأسواق الشعبية، تعيد المحبوب الغائب، وما يرتبط بتلك المعتقدات من رؤية الغائب على وجه الماء في طاسة الجان، والاتصال به بالمندل، وتتبعه عبر أزقة «دمشق» وأحداث التاريخ، وتقلبات السياسة.

تلك صور من إبراز الخصوصية الثقافية عبر النص الروائي، بالشغل على مفردات الهوية الثقافية، العالمة منها وغير العالمة. وبتلك المفردات الثقافية الخاصة، يظهر الاختلاف، فتكون البادية السورية مكاناً خاصاً له حضوره الاجتماعي - الثقافي المتميز عن غيره، وكذلك تكون «حلب»، وتكون «دمشق»، كل تلك البنى تحمل هويتها التي تميزها عن أية بنية أخرى في العالم عبر دوال الهوية الثقافية، وذلك كله استطاع النص الروائي أن يقدمه، مؤسلباً إياه بأسلوب النوع الروائي الخاص.

7 - خاتمة: الإرهاب الثقافي بين الأباطرة والقراصنة:

أعجبتني حادثة أوردها القديس «أوغسطين» في مذكراته[16]، يقول:

إن قرصاناً وقع في أسر الإسكندر الكبير، الذي سأله: كيف تجرؤ على إزعاج البحر؟ كيف تجرؤ على إزعاج هذا العالم؟ أجاب القرصان: سيّدي! لأنني أفعل ذلك بسفينة صغيرة فحسب، أُدعى لصاً أو قرصاناً،

في حين إنك تفعل الشيء ذاته، ولكن بأسطول ضخم، فتُدعى إمبراطوراً! تلخص هذه الحكاية علاقة النظام العالمي الجديد، الذي تمثّله الولايات المتحدة بمختلف اللاعبين الصغار على مسرح الإرهاب الدولي العسكري والثقافي، فإذا ما كانت ترهب العالم عسكرياً بحجة مكافحة الإرهاب الذي تجرؤ بعض الدول أو المجموعات، أو الأفراد على اقترافه، فهي ترهب العالم ثقافياً بحجة العولمة، وسيادة ثقافة واحدة، ضد المجموعات الثقافية التي تجرؤ على ممارسة خصوصيتها، وإذا ما أخذت الولايات المتحدة دور الإسكندر الكبير، فلنأخذ نحن دور ذلك القرصان، ولنزعج أمريكا، ونقلق العالم بخصوصيتنا الثقافية، عبر الشغل على دوال هويتنا، وإبرازها.

* * *



أوليـات:

كيف يسطّر الكاتب الليبي؛ كامل المقهور عناصر عملية تنميط الخطاب الروائي في إبداعه (محطات، سيرة شبه ذاتية؟) ما مواقف وسلوكيات الشخصيات الليبية والمصرية والإيطالية التي يحددها المؤلف في هذا العمل؟. كيف نرصد المفاهيم التالية: المسافة الفاصلة بين المتحاورين، الشفافية/ التعتيم، التظاهر، التواطؤ والصيغ المنمّطة في هذه الرواية؟. ألا يمكن توسيع هذا الإطار النظري؟. هل تعتبر عناصر هذا المنهج جلية المعالم على المستوى التطبيقي؟.

الإطار النظري:

ترتكز هذه الدراسة اللسانية الخطابية على مفهوم «التنميط» الذي ينبع من نظرية التلفظ (L'ENONCIATION)[1]. سنتعرض لهذا المفهوم عند القاص والروائي الليبي؛ كامل المقهور، من خلال عمله الأدبي (محطات، سيرة شبه ذاتية). سيعتمد تحليلنا لعملية التنميط (MODALISATION) على:

1 - المسافة اللغوية الفاصلة.

2 - ثنائية: الشفافية/ التعتيم.

3 - الضغط اللساني(2).

4 - التقنيع.

5 - التظاهر.

6 - التواطؤ.

7 - الصيغ المنمّطة.

المتن المدروس:

أنجز كامل المقهور عمله المعروف بـ (محطات، سيرة شبه ذاتية)، سنة 1995. صدر عن دار الرواد للنشر والطباعة والتوزيع بطرابلس. يضم هذا الإبداع (332) صفحة من الحجم المتوسط. كتب مقدمته يوسف الشريف، الذي عرض بعض «الانطباعات» المتعلقة بخصائص الكتابة عند كامل المقهور. كما أنه حدد بعض السمات والوظائف الدلالية والضمائر المهيمنة على هذه «السيرة شبه ذاتية».

قسّم الكاتب إنتاجه الروائي إلى الموضوعات الآتية:

1 - المشاهد، من المحلة إلى الجامعة (التذاكر... البُصراء).

2 - المحلة.

3 - أنا الطوير الأخضر.

4 - عن السكان.

5 - رياش العسكر.

6 - مرسال.. عاشور والحانة.

7 - الرحلة إلى المدينة.

8 - المدرسة.

9 - الشيخ.. طلحة والحاج.

10 - الغربة.. خناقة.

11 - وحدووووه.

12 - لوزة.. وأم حسين.

13 - الأزهر والحسين.

14 -بعد عطيات.. عم سيد.

15 - القاهرة.

16 - المدرسة.. مرة أخرى.

17 - العودة إلى المدينة.

18 - و.. الوحدة حراقة!

19 - و.. إنهم ليحرقون!!

الممارسة اللسانية:

يقوم الكاتب/ السارد والشخصيات التي يتعامل معها بعدة سلوكيات. إنهم يتخذون إزاء ذلك مواقف متنوعة، تنبع من دوافع محددة، تجسد «وظائف السيرة الذاتية» من المنظور الروائي المعاصر[3].

إن تحليل «الملفوظات الروائية»، التي تشكل نسيج (محطات، سيرة شبه ذاتية)، يحدد لنا مواقف ودوافع المؤلف صحبة الشخصيات التي ارتبطت بحياته، بناء على مفهوم التنميط.

يضم هذا العمل الأدبي شخصيات كثيرة، مختلفة الملامح والرؤى، كما أنه يكتنز عدة مواقف وآراء، نجملها فيما يلي:

1 - سمات الشيخ «حورية» الرجل البصير، مرتل القرآن.

2 - جغرافية وأناس مناطق «الظهرة» و«فشلوم» و«المحلة».

3 - رمز الطائر الأخضر في الذاكرة الشعبية الليبية.

4 - علاقة هذا الطائر بالكاتب.

5 - مواجهة خالتي «الزينة» للحياة وتجارتها مع اليهود.

6 - ابتكارات «بو عجيلة».

7 - هجرة بعض أبناء «المحلة» إلى مصر وتونس من أجل العلم، ومضايقات الإيطاليين لهم.

8 - «لاقبي» منطقة «جنزور» يباع في «المحلة».

9 - «السنيورة» تتسلط على رواد مقهاها.

10 - تكوين نوادي بـ «المحلة» و«نشلوم» ومساعدة الأميرة «فوزية» لها.

11 - عقوبات «الحاج عمر» وتميز مذياع «الحاج حسين» وقرآنه.

12 - دور المدرسة في التكوين وخصائص عملها وهندستها.

13 - من ذكريات والدة الكاتب ووالده.

14 - وعثاء الرحلة إلى الإسكندرية والقاهرة وقصصها الداخلية.

15 - من ذكريات الطلبة الليبيين بمصر ومشاعرهم.

16 - علاقة الكاتب بـ «لوزة» و«أم حسين».

17 - وصف المؤلف للأزهر وعلاقته العلمية به.

18 - وصف القاهرة وشخصية عمي (تشارلي).

19 - مشاغل الامتحانات وأنواعها بمصر.

20 - موازنات بين شخصيات ليبية ومصرية عرفها الكاتب أثناء حياته الدراسية.

21 - وصف مدينة القاهرة.

22 - مدرسة «بنباقادن» وأساتذتها وأنشطتها الثقافية.

23 - وصف مظاهرات الطلاب بالقاهرة.

24 - حكايات الطلبة عن القاهرة و«الكَفْر» و«الحارة» وبعض الشخصيات الاجتماعية المتنوعة.

25 - الحصول على النتائج الدراسية.

26 - أوقات الفراغ، أثناء الإجازة الصيفية بالقاهرة.

27 - تغير أحوال طرابلس الغرب إبّان فترة الغربة.

28 - دور الوالد في تغيير المسار الدراسي للكاتب.

29 - علاقة أساتذة وطلبة مدينة القاهرة ببعضهم.

30 - محتوى المناهج الدراسية بمصر.

31 - عجائب وغرائب بعض أعمال وسلوكيات ومعتقدات أشخاص من القاهرة.

1 - الممارسة اللسانية:

ينجز المتكلم ملفوظات تساهم في بناء نسيج السرد الذاتي الذي يحكم هذه «المحطات» إنها مجموعات من الصيغ اللسانية التي تحدد علاقة السارد بالعالم الخارجي. تساعدنا هذه الصيغ على تقسيم المسافة اللغوية الفاصلة، التي يضمها المتن المدروس، إلى قسمين:

1 - مسافة كبيرة: ينتج كامل المقهور، باعتباره متكلماً، ملفوظاته الروائية ضمن «كون» يختلف عن الذي يعيش فيه.

إنه يمارس في هذا المستوى عملية «هروب واختباء» باستخدام:

أ – ضمير الغائب بصورة شعورية أو لاشعورية.

ب – طمس للمرجعيات أو الإحالات التي تشير إلى شخصيته.

ج – هوة بينه وبين محاوريه.

إن هذه الجوانب الثلاثة الخاصة بمفهوم المسافة اللغوية الفاصلة، التي «تنمّط» العلاقة بين المتكلم وملفوظاته الروائية، تبرز من خلال عدة أمثلة كقوله في الصفحة 147: «وسي عبدالمجيد ذاته بما صفّ أمامه من قازوزات الحلوى يبيعها الصغار، وصندوق خشبي مملوء بلفائف التبغ، تباع بالواحدة، للذين لا يملكون ثمن علبة كاملة، إلا أن سي عبدالمجيد يستهلك أغلبها...».

لا يضم هذا المثال ضمائر أو صيغاً لغوية تدل على المتكلم أو المنتج. بل سخّر فيه ضمير الغائب أو بعض الضمائر العائدة. تمثل هذه الطريقة «عملية سردية محايدة» فالقائل أو المنتج للقول لا يتدخل بذاته أو «أناه». نجد ذلك في الصفحة 233: «بنباقادن» اسم أميرة لا يعرف أحد صلتها بالملك، قصرها من طابقين، له باب واسع عال، تقود إلى طبقاته ثلاثة أدراج وبه بدروم تحت المبنى وحجرتان فوق السطح... بنباقادن مدرسة جادة، يدفع اسمها إلى العجب، ويثير مسلك طلابها شفقة المدارس الأخرى، يلتحق بها الطلبة الصغار.. الصغار، ذوو العلامات العالية...».

تبقى «أنا» المنتج القائل لهذا النص الخبري التصريحي «مستترة» خلف قوله «يمكن إبرازها» باستعمالنا للصيغة التلفظية التالية:

أقول لكم: «بنباقادن.. اسم أميرة». يحدد هذا القول كل المرجعيات المتعلقة بالقائل الذي أنتج الجمل الخبرية العامة.

قد يبدع القائل المنتج للملفوظات الروائية التي تضمها (محطات،

سيرة شبه ذاتية) هوة كبيرة بينه وبين الشخصيات المتعددة، التي يتحاور أو يعيش معها. إنه يقوم بتنميط ملفوظاته بواسطة بعض العلامات اللسانية، التي تجسد التمايز بين المستويات والطبقات الاجتماعية؛ مثل «الحاج، سي، عمي/ عمتي، هانم، بيه، السنيور، السنيورة...».

تبرز لنا بعض الأمثلة أن القائل يؤسس مسافة لغوية كبيرة تفصل بينه وبين الشخصيات المخاطبة في هذه «المحطات» ليعرب عن مستوى التنميط لملفوظاته. يقول الكاتب في الصفحة 121: «ولم يمسسني الحاج عمر بسوء، لم يصلبني على الشبابيك الحديد، وكان يتوعد أخي الذي يعلوني سناً، ولم ينله. وربما كان انتقالنا من بيت «السانية» إلى دار على الجادة سبباً في بُعد يده عنا. ومع ذلك فلازلت أحس أنه طالني بعينيه البراقتين، وشاربه الأسود، ويده المفتولة.. وصدره الذي لا يهيض!». كما نجد قوله في ص 126:

1 - أنت عارف شيخ، كان فيه ألمان في طرابلس.

ونقرأ في الصفحة 201 قوله: «ويا سبحان الله يا سي الشيخ».

تسيطر ضمائر المتكلم، الذي يمثله كامل المقهور كمؤلف، على جل العمليات السردية الذاتية، المنظمة لهذا الإبداع الروائي المكتنز. كما أننا نجد في بعض الحوارات شخصيات أخرى تبرز «أناها» وترسم بعضاً من نفسيتها ووضعها الاجتماعي الليبي أو المصري، تنشئ هذه العمليات السردية الذاتية مسافات لغوية كبيرة، تفصل بين الكاتب/ المتكلم والشخصيات المتحاورة من جهة، ثم بينه وبين الملفوظات الروائية من جهة أخرى. يرتكز هذا الإنجاز على سرد «غير شخصي IMPERSONNEL». لا يظهر هنا أي أثر لغوي شخصي يشير إلى المؤلف باعتباره الفاعل المنتج لعملية السرد (NARRATION) ضمن بعض أجزاء الرواية.

2 - مسافة صغيرة: يمارس القائل، الذي ينتج الملفوظات الروائية، المكونة

لعمل (محطات، سيرة شبه ذاتية)، سلوكاً بارزاً، إذ يترك «بصماته اللغوية» واضحة، عن طريق بعض العلامات اللسانية، يجسد هذا السلوك حضوره الصارخ بالنسبة لمخاطبيه ولمضمون الملفوظات الروائية. نجد قوله في الصفحة 198: «امتلأ رأسي حتى لم أعد أطيق، انتابني ما يشبه الهوس.. ماذا لو أطلقت عيناي في هذا الصف من الكتب أو ذاك؟ ماذا لو تسللت خفية لأعرف ما يدور في المبنى المحاط بالأزهار؟...». كما نقرأ في الصفحة 311 قوله: «أعجبني الهمس، وسرية المعلومات... تاقت نفسي من مدة، أن يكون لي أمر أستقل به، أن أصير من قلة تعرف أكثر مما يعرف الكثرة» تطالعنا الصفحة 162 بهذا القول: «أنا الآن واحد من هذه الألوف الموجودة «بالإسكندرية».. أناس كالنمل أو أكثر قليلاً، كأنك فتحت حفرة في «طابية» أو إلى جوار قبر يهجم عليك الدود!».

تجسد الأمثلة السابقة «البصمات اللغوية» الخاصة بالمتكلم المنتج للملفوظات الروائية، عن طريق (تاء) الفاعل، ضمير المتكلم (أنا)، ياء المتكلم... تحدد هذه «الوحدات» اللغوية مسؤولية المتكلم/ الكاتب عن مضمون الملفوظات المذكورة، وترسم بعضاً من سلوكياته ومواقفه الخاصة.

2 - الشفافية/ التعتيم:

تحدد لنا هذه الثنائية الخطابية أحد مستويات تنميط الخطاب الروائي العربي. يظهر ذلك بواسطة ضبط دقيق للعلاقة الموجودة بين الشخصيات والملفوظات التي يحويها العمل المدروس.

أ - **الشفافية**: تشر إلى تحمل المخاطب مسؤولية مضمون الملفوظات الروائية. كما يرد في الأمثلة الآتية:

- **أصلحك.. وإلا تقعد!؟ (ص 221).**

- **أنت احفظ وبس! (ص 214).**

- **أنت كاتب دي.. أنت بتاع «الجثة»؟ (ص 237).**

- **مسيرك تكتب قصة..! (ص 237).**

- **يا واد يا صلاح، أنت مرفود يومين.. جاي بجزمة من غير شراب! (ص 238).**

- **بالك تزورني.. وتبشبش على رأسي ماء (ص 251).**

- **بتولي** مهندس بناي ياسطى؟ (ص 281).

- **يا واد..** يا كامل! تعال **فوق** (ص 294).

- **ألم تنازعك** نفسك لتقرأ **ما كتبت فوجدت** لك رضا، وا**نتزعت منك نظرة** ملؤها المحبة والغبطة؟.. (ص 303).

- **طب خذ** اقرأ دي.. (ص 304).

- **انت لسه** طري.. **معليشي، بكرة تكبر!** (ص 310).

يوجه المتكلم هنا للمخاطب الأقوال التي يربطها هذا الأخير بالفعل والعمل. يعرف المتكلم أن أقواله ستنفد (الحفظ، الكتابة، القصة، الرفض لمدة يومين، رش الماء، التخرج، الصعود إلى أعلى، القراءة والغبطة...).

ب - التعتيم: يضم هذا الشق من الثنائية جانبين:

1 - تعتيم روائي نسبي: يستعمل المتكلم/ السارد الملفوظات (محطات، سيرة شبه ذاتية) تنميطاً خطابياً لا يبرز ذاته المنتجة، نجد ذلك في بعض الأغاني والأمثال والمواويل الشعبية. نقرأ في الصفحتين 54-55:

أنا الطوير الأخضر

وريشي ريش العسكر

ومرت بوي ذبحتني

وبوي كلي من لحمي

يا كاس.. كاس.. كاس..

يا حافر تحت الشاس

والبارح جانا خانب

وطلعت له خدوجة

راسها عريان.. وقصتها حفاري

ونجد في الصفحة 83 قوله:

ويا عربية.. جاكم كامان

في فريعه وراسه عريان

كما نقرأ في الصفحة 118 هذا القول:

ما تلحق العربي دولة

غير المسحة والجدولة

ونطالع في الصفحة 278 قوله:

خرّك عالمدير وعالمتصرف

من الباتكة يقبض ويصرف

وانت في سروالك دايخ

نجد أيضاً في الصفحة 40 قوله: «تستور يا سيدي بوبكر».

ونقرأ في الصفحتين 84-85 ما يلي:

جاكم بالشيح

لا سبيزة ولا جرام مليح

والكراهب كيف مثل الريح

والحكومة في يد السودان

الهادي وينه..

ضرب سوداني.. عوّر عينه.

تطالعنا الصفحة 99 بهذا القول:

تبديل السروج فيه راحة

كما نقرأ في الصفحتين 115-116 قوله:

وياما باع من كروية..

وياما ذُلبح من عربية!

غير اتوتي جاي البابور.. يا قعادك في الحارة تدور».

يمكن القول إن كل قارئ عربي لهذه «السيرة شبه ذاتية» يستطيع أن يصبح هو القائل لهذه الملفوظات عن طريق ترديدها أو إنشادها أو الهمهمة بها لنفسه.

يظهر التعتيم النسبي على شخصية القائل المنتج للملفوظات الروائية، من خلال بعض المضامين الوعظية أو العامة (GNOMIQUE)، كما في النماذج التالية:

أ - صلاتك ربي والصلاة على النبي (ص 30).

ب - ولا يسأم الإنسان من دعاء الغير (ص 191).

ج - جاءك الموت يا تارك الصلاة (ص 252).

د - فوق كل ذي علم عليم (ص 271).

هـ - وحدووه! (ص 174).

يتحقق التعتيم النسبي عندما ينمّط القائل ملفوظاته الروائية، المرتبطة بالأمثال والحكم المأثورة والأقوال الدينية والمعتقدات الشعبية الليبية والمصرية، كما يبرز في الأمثلة التالية:

- لو لحست عينه يتبعك إلى حيث تريد.

- تبديل السروج فيه راحة.

- عسكر سوسة.

2 - تعتيم روائي كلي: ينمّط القائل ملفوظاته المشكلة لخطاب (**محطات، سيرة شبه ذاتية**)، عن طريق «الوظيفة التعبيرية» التي تجسد «أناه» وما يرتبط بذاته. يظهر هذا الجانب في المجال الشعري، إذ يرتكز البناء اللغوي على شخصية هذا القائل.

يبرز التعتيم الروائي الكلي في عدة نصوص ترتبط بالعمل المدروس؛ حيث تسيطر «أنا» الكاتب/ المتكلم على عدة جوانب اجتماعية وثقافية. كما في الصفحة 200: «لم تنته الجولة إلى أن مررني على فندق كبير في الميدان، يحوط كتفي بيده اليسرى، ويحيي جماعة باليمنى، طلب لي «كازوزة» وعشّاني بالمطعم لحماً مشوياً، فرض علي أن أتناوله بالأدوات، يختلس النظر كلما قربت «الشوكة» من فمي...».

ينمّط الكاتب هنا ملفوظاته بواسطة ضمائر ترسم ذاتيته. والملاحظ أن كل قارئ عربي يقرأ هذا النص يصبح هو السارد؛ حيث يحتل مكان القائل فيصبح الملفوظ محكياً (RAPPORTÉ)[4].

3 - الضغط اللساني: يساعد هذا العنصر المتكلم على تنميط أقواله

وإبراز دينامية علاقته بملفوظاته وبمخاطبيه وبالعالم الخارجي، عن طريق الرواية. ينتج مركز الضغط اللساني من خلال عدة مظاهر:

أ - مصدر الملفوظات الروائية: يعتمد على المتكلم أو المخاطب إذ ينتشر استخدام الضمائر المتعلقة بهما. كقوله في ص 201: « ويا سبحان الله يا سي الشيخ».

ب - زمن وجهة الفعل: يؤدي استعمال الأزمنة بمختلف جهاتها ضمن رواية « محطات، سيرة شبه ذاتية» إلى تنميط معين للملفوظات، بناء على فضاءات محددة، يتم تحيينها من منظور خاص[5]، كقوله في الصفحة 235:

- أنت صم المنهج، وأنا أعلمك التاريخ.

تظهر أزمنة وجهة الأفعال جلية كذلك في الصفحة 317: و«قاهرة» غيرها.. «قاهرة» أخرى، يسكنها الأجانب والمتمصرون، ومنها خلق كثير غير متناسق، يحبها ظاهراً ما وفرت له مبتغى، هجرها إن كانت لها به حاجة.. يتوطن بقعاً نظيفة، مرصوفة...».

يحدد المثال الأول أحد أفعال الأمر (صُم) والمضارع (أعلمك) مما يساعد على تلبية طلب معين أو تنفيذه. أما المثال الثاني فتروج فيه أفعال المضارع (يسكنها، يؤمها، يحبها، يهجرها، يتوطن) التي تروم تحقيق بعض الأور في زمن الحال والاستقبال.

ج - مكان الخطاب الروائي: يقوم المتكلم هنا بتنميط ملفوظاته معتمداً على عدة كلمات تدل على الفضاء. يقول المؤلف في الصفحة 219: «يقودك «الموسكي» إلى «العتبة»، فتقف عندها كما وقفت أول مرة تختار أي السبل تنهج. غامرت، مررت إلى جوار المدخل الرئيسي «للأوبرا»، وجدته مقفلاً يحيطه «الظلام والسكون».

ونقرأ قوله في الصفحة 61: «مازالت «الظهرة» منتجعاً فريداً بين «شوارع المدينة».. «محلة» سكانها أغاط غريبة من الناس، وغرباؤها ليسوا كغيرهم من الأغراب! بيوتها ليست متناسقة، وشوارعها الأربعة تختلف عن أزقتها وحواريها..».

لقد تم وصف الأماكن بدقة، من جميع الجوانب، إذ إنها امتزجت بعواطف السكان والعابرين وهمومم وطموحاتهم. فكونت إبداعاً مكتنزاً ومدهشاً.

4 - **التقنيع**: تؤدي هذه العملية بالمخاطب إلى نسيان هوية المتكلم وحقيقة أمره، نظراً لانعدام الضمائر أو الصيغ الخاصة. يقول كامل المقهور في الصفحة 276: «في المدينة الواسعة شباب يقبل على حياة جديدة ويحلم بحياة أنقى.. صقلهم الأساتذة في الثانوية، وصاروا الحياة في المدينة، يفخر بهم الناس كأنهم من صلبهم، يمارسون الأشياء جميعاً، علماً وثقافة ورياضة...».

يقنّع الكاتب هنا شخصيته المنتجة، التي تتوارى خلف هذا السرد الروائي المتحقق بضمير الغائب. لا تقدم هذه الشخصية الساردة «المندسّة بين الشباب المقبل على حياة جديدة» هويتها للمخاطب، بناء على ضمائر أو صيغ لغوية خاصة بها.

5 - **التظاهر**: يسعى المتكلم إلى تنميط ملفوظاته، في هذا المستوى عن طريق خداع مخاطبيه فيما يخص هويته وحقيقة أمره. يستعمل من أجل بلوغ هذا الهدف أبنية وصيغاً لغوية خاصة بالآخرين. نجد قوله في الصفحة 283: «وتحاول أن تقنع نفسك.. تحاول أن تجد لقرار «الحاج» معنى! إنك كثير اللجاجة، مكثر القول...».

6 - **التواطؤ**: يوظف المتكلم المسيطر على ملفوظات رواية (محطات، سيرة شبه ذاتية) ضمير الغائب بإفراط، دون أن يتحمل مسؤولية المضامين

«مع العلم أن المخاطب/ المتلقي لا يجهل وجود هذه المسافة الفاصلة» التي يحويها الملفوظ. يتواطأ الكاتب/ السارد بطريقة متميزة مع مختلف مستويات سرده. نجد ثلاثة مظاهر في هذا الصدد:

1 - السرد التاريخي للأحداث.

2 - الوصف المستفيض لمدينة القاهرة.

3 - الحديث الدقيق عن بعض الشخصيات المألوفة.

يقول المؤلف في الصفحة 323: «وجبت العودة، والاستكانة، إذ لازالت حفلات «الملك والأمراء» على أشدها، ولازال كبار الضباط يتخاصمون حول «النادي»...». ونقرأ في الصفحة 276: «في المدينة الواسعة شباب يقبل على حياة جديدة ويحلم بحياة أنقى. صقلهم الأساتذة في الثانوية....». كما نجد في الصفحة 266 حديثه عن شخصيات محببة إلى نفسه، إذ يقول: «صالحة حزينة تخفي حزنها بما أعدته من طعام للقادمين... هاجرت الطيور جميعاً، ولم يكن لها من تعد له طعاماً، أو ترتب له كسوة، أو تسوي له مناماً...».

نلاحظ أن كامل المقهور ينمّط خطابه الروائي، بناء على أحداث ووقائع التلفظ، وهو ما يسهل علينا تحليل الوسائل اللغوية التي يوظفها في إبداعه الشخصي.

يمثل القارئ العربي لرواية (محطات، سيرة شبه ذاتية) الحكم الأمثل بالنسبة لمستويات مشاركة المتكلم أو المخاطب في الخطاب. فهو قد يكون:

أ - بارزاً: تجسده بعض الضمائر أو الصيغ اللغوية الدالة عليه.

ب - منفلتاً: يفهم موقفه وسلوكه من مضمون الملفوظات.

ج - متضائلاً بالتدريج: تتلاشى مشاركته عبر مراحل، عند الانتقال من ملفوظ إلى آخر.

تبرز لنا الممارسة اللسانية الخطابية أن مفهوم «الضغط اللساني» الروائي عند كامل المقهور يبلور شخصية نوعين من القائلين:

1 - قائلون يؤثرون في مخاطبيهم: يظهر هذا جلياً أثناء حديث الكاتب عن القاهرة.

2 - قائلون يجهلون مخاطبيهم: يجسد هذا النوع حديث المؤلف عن أول دخول له إلى مصر.

تحدد عملية تنميط الخطاب الروائي بعض آراء ومواقف الكاتب بشأن:

أ - الاعتراف بالجذور وتمجيدها.

ب - حب العلم وعناء السعي في تحصيله.

ج - معرفة خبايا الثقافة المصرية وأسرارها

د - وصف سلوكيات شخصيات عاصرها الكاتب.

ه - سيطرة بعض الممارسات والعادات الأجنبية.

و - ميله إلى أعمال القضاء والقانون ونشره لبعض سماتها.

إن عمليات تنميط الخطاب الروائي بالنسبة للمتن المدروس قد دفعتنا إلى تحليل مضمون موضوعات (محطات، سيرة شبه ذاتية)؛ إذ قمنا برصد بعض مستويات مشاركة المتكلم والمخاطب في ملفوظاتهما الروائية.

7 - **الصيغ المنمّطة**: تكون استعمالات هذه المنمّطات إما بنيوية أو توليدية. إنها توظف كمقولات وبنى نحوية، يستخدم المتكلم عدة

علامات لسانية تتغير معانيها، تبعاً لسياق الموقف، المرتكز على المساهمين في الخطاب الروائي وأزمنة الأفعال والمؤشرات الفضائية. إنها علامات تمثل مجموعة من «الواصلات» التي تربط «الرسالة الروائية» بموقف معين. نجد بعض الأنواع من هذه الواصلات اللسانية المنمِّطة للخطاب؛ مثل:

1 - **واصلات لسانية**: تحدد مسؤولية القائلين بالنسبة لمضمون الملفوظات الروائية: تنجم علاقة القائل المنتج لحدث التلفظ بالقائل المنتج لحدث الملفوظ في الرواية المدروسة، عن طريق بعض المقولات النحوية. يوضح هذا ضمير المتكلم في بعض الأفعال المضارعة كقوله في الصفحة 278: «... ولكنهم يتحدثون عن شاعر فيها، يجلس على المقاهي متكئاً على عصاه، يقول كما قال «شوقي» و«حافظ» الشعر، يترنم كما يشدو الشيخ «الشارف»، ويناصب الجهل...». تبرز علاقة القائل المنتج بالملفوظات الروائية، عن طريق الإحالة إلى منتج حدث التلفظ كقوله في الصفحة 121: «كان يمكن أن تطال ليلة «الفراقيط» الحاج حسين.. في مكمنه في «المربوعة». مرقت قنبلة من قنابلها إلى جواره، ولم يكن له من مفر، أقعده ذلك الشبح القابع داخل صدره..».

تبرز نهاية المثال السابق جهة النفي وأثرها في قلب العمل المقصود. فالسرد يدرك هنا طبيعة العلاقة بين الأحداث (كان + يمكن + تطال + مرقت + أقعده) وشخصيته الناقلة «للخبر الروائي».

2 - **واصلات لسانية** لا تحدد مسؤولية القائلين بالنسبة لمضمون الملفوظات الروائية: يرتكز العمل هنا على مقولات تبلورها كلمة معينة تركب داخل الملفوظ الروائي. تظهر العلاقة بين أحداث الملفوظ وأحداث التلفظ في العمل المدروس، عن طريق استعمال الأزمنة، كقوله في الصفحة 282:

«سوف تضمك فصول «التوجيهية أدبي» مع أولئك الذين لم يكن لهم في الامتحان إلا نصيب قليل، سوف تنضم إلى الذين يهجرون الدروس للذهاب إلى حفلات السينما الصباحية...».

يظهر أن أحداث الملفوظ تتلو أحداث التلفظ. تبرز العلاقة بينهما متنوعة المستويات في رواية (محطات، سيرة شبه ذاتية) عن طريق المتكلم، الذي يعد مصدراً للمعلومات؛ إذ إنه ينطلق من حجج وآراء الآخرين. تؤيد ذلك بعض الصيغ اللغوية التي تنسج علاقات كلمات الملفوظ الروائي. نجد في هذا الصدد عدة أقوال تمثل تقييمات متنوعة كقوله في الصفحة 225: «القاهرة امرأة عمرها يقارب الألف سنة، ولازالت في شبابها، ولا يمكن أن ترتوي منها، كماء ذاك النهر يجري في عروقها، كلما شربت منه ازددت ظمأ!...».

3 - **الجمل المنمّطة**: تمثل بعض الجمل العربية الاستفهامية أو المنفية أو المفخّمة منمّطات روائية قوية عند كامل المقهور. ترتكز هذه الجمل على العديد من التحويلات المتنوعة، التي تمارسها عبر مراحل، بغية الوصول إلى الجمل الظاهرة، كما في الصفحة 304: «ما توريّهاش لحد...» تحدد قواعد «المكون المقولي» بنية هذه الجملة كما يأتي:

نف + فع + ضم + لاح + جر + اس.

تعني الرموز: نف: نفي (ما)، فع: فعل (توريّ)، ضم = ضمير(ها)، لاح = لاحقة لهجية (ش)، جر + جار (لـ)، اس = اسم مجرور (حد).

تقوم الجمل المنمّطة التي تنسج الخطاب الروائي عند كامل المقهور على عدة أفعال تبرز موقف وسلوك المتكلم السارد؛ مثل (أترك، أندفع، أتخيل، أستذكر، يجبرني، أقتنع، أتطوع، أكون...). نجد أن الكاتب يتقمص شخصية المتكلم، إذ يسرد أغلب أحداث الرواية باستعمال ضمير

المتكلم والمخاطب أو يمزج بينما في النص، رغم أنه يتحدث عن الذات المتكلمة فقط. قد يشيع أحياناً أسلوب الالتفات أو تتعدد أصوات الشخصيات وتتداخل. لذلك فإن استخدام ضمير المخاطب لا يقصد به هنا توجيه الكلام إلى المتلقي، بل إنه عبارة عن خطاب مرتد إلى الذات المتكلمة، أو محاورة للعقل الباطن، مما يكوّن مسافة لغوية فاصلة بينه وبين الشخصيات، انطلاقاً من نوع الملفوظ، يؤدي هذا الإنجاز إلى تحقيق خطاب روائي يشبه خطاب العقل الباطن. نجد ذلك في قوله بالصفحة 299: «تمسك بك خامسة أدبي» حتى لتسوقك إلى الطريق، دابة لا تحيد، «زي حصان الكروسة».. لا مشيئة لك، فما دخلها طالب ونفذ من طباعها...». إن القائل المختفي، الذي يتحدث مستخدماً ضمير المخاطب، يوظف أفعالاً ذات مضامين محددة، مما يمنح الملفوظات بنى قوية، يبرز هذا العمل مستوى فهمه وتقييمه (تمسك + تسوق + تحيد + دخل + نفذ) لموقفه، بناء على الأفعال...

4 - **منمّطات مسكوكة**: يتم توظيفها عن طريق بعض الكلمات المبنية: طبعاً، بالتأكيد، الحمد لله، لا شك... يظهر هذا في رواية (محطات، سيرة شبه ذاتية) من خلال الأمثلة التالية:

أ - اللهم صل على النبي!

ب - وحدوووه!

ج - و.. وياللعجب.

د - خليها على الله.

إذ استعمالات هذه العبارات المنضدة معروف، لكنها قد توظف لغايات رمزية، مما يجعلها تحمل وظائف دلالية جديدة ترتبط بنوع الإنجاز الصوتي.

5 - **الكلمات اللهجية**: إنما تؤدي إلى تنميط الخطاب الروائي عند كامل المقهور من منظور ليبي محلي أو مصري.

تعتمد هذه الكلمات على سياق موقف محدد (شخصيات روائية من الواقع الليبي/ المصري، أزمنة وجهات أفعال ترتبط بأحداث ومقاصد وفلسفة كامل المقهور من خلال إبداعه، روابط ومؤشرات زمكانية، ترسم فضاءات معروفة في ليبيا أو مصر...). نجد كلمات لهجية ليبية تحمل عدة مؤشرات ورموز؛ مثل: «قرطاس الشكار، الميلود، نبيه، تستور يا سيدي بوبكر، الأربع شوارع، نوبة، المبخَّر، مائية، بابور، يطير العين، طلعت، شي الله يا سيدي بوبكر، لا لا، دلأعة، سوريّة، الحسّان، فروخ الرواما، خيرة الحاج؛ ريّاش، اللاقبي، تسبيق، الفراشية، فريعة، فلأق، بُوخة، باهية، الأربع عرصات، عوين، البرانيط، كروسة، يبُخ، الحولي، حوش، الجابية، الفرملة، المصقّع، الله يخليك، فلّقة، كازوزة، الشوكة، التُّسمال، زمزامات، الشيشة، الحنّاية، البلوكات، كوشة، سفرة السفنز[7]، معيز، بيشة، الكيف، فُتوة...».

6 - **التفخيم**: يستند تنميط الخطاب الروائي عند كامل المقهور في عمله (محطات، سيرة شبه ذاتية) إلى تنغيم (INTCNATION) بعض الكلمات، التي يضمها الملفوظ المنجز، يظهر هنا في البنى التركيبية للرواية، إذ يتم تقديم أو تأخير أو تبئير (FOCALISATION) بعض مكونات الجمل التصريحية. يبرز التفخيم أيضاً في بعض الجمل الاستفهامية والمنفية والأمرية. نوضح ذلك عن طريق الأمثلة التالية:

1 - صلاتك ربي والصلاة على النبي.

2 - يسقط حافظ.. حافظ عفيفي.

3 - طَبْ خذ اقرا ذي..

4 - لم تكن أول مرة يجبرني «الحاج» على تغيير مساري.

5 - هو انت رايح فين... مش شايف الزيطة؟.

إن إنجاز كلمة (الصلاة) الثانية في الجملة الأولى يؤدي بنبر مخالف لنفس الكلمة الموجودة في بداية الجملة. كما أن كلمة (حافظ) الأولى تختلف في مُنحناها النغمي عن الثانية الموجودة في الجملة الثانية. نجد أن فعل الأمر اللهجي من حيث الإنجاز يؤدي بضغط صوتي مرتفع، مما يمنح المنحنى النغمي قوة مرتفعة. يقع الأمر عينه بالنسبة للجمل الاستفهامية والمنفية.

7 - **الخطاب الروائي المنقول/ المحكي**: ينمط هذا المستوى الملفوظات الروائية، بناء على عدة جوانب:

أ - تغيير تصريف الأفعال التي تنقل من الخطاب المباشر إلى الخطاب غير المباشر.

ب - إضافة الناقل/ الحاكي لبعض الكلمات التي تبرز تقييمه وسلوكه أو بصماته اللغوية.

ج - استخدام كلمات تجسد الخطاب المنقول/ المحكي؛ مثل: قال، ذكر، حكى، صرح... يقول المؤلف في الصفحة 275: «... ويشير صاحبي الشاعر إلى شاب امتهن المقالة والنقد، فأجادهما، يتحدث الإيطالية دون أن يختلف إلى مدرسة تعلمها، سوى مدرسته الخاصة...».

يحتاج الخطاب المنقول/ المحكي (RAPPORTÉ)، الذي تضمه الرواية العربية المعاصرة، دراسة خاصة لأنه يمثل مجالاً لسانياً مستقلاً، ضمن نظرية تحليل الخطاب. إنه يطرح عدة تحويلات، إذ ينقل القائل كلام بعض الشخصيات فيضيف أو يغير بعض الكلمات حسب الموقف المقصود (قال، ذكر أن، برأي، ترى أنه...).

التركيب: إن ممارستنا اللسانية الخطابية قد اعتمدت رواية (محطات، سيرة شبه ذاتية) لكامل المقهور نموذجاً، حيث اتخذت عملية التنميط، إطاراً نظرياً لها. ترتكز هذه المنهجية على عدة عناصر؛ مثل المسافة اللغوية الفاصلة بين الشخصيات المتحاورة، الضغط اللساني، التنقيع، التظاهر، التواطؤ، الصيغ المنمّطة... لقد أضفنا بعض العناصر إلى هذا الإطار النظري: الجمل المنمّطة، العبارات المسكوكة، الكلمات اللهجية، التفخيم.. عالجنا هذه الجوانب من منظور صوتي ودلالي.

والواقع أن بعض عناصر عملية تنميط الخطاب الروائي لا تملك حدوداً جدلية تفصل بينها أو تميزها عن بعضها بدقة، تبعاً للأمثلة العربية الموظفة (التقنيع، التظاهر، التواطؤ).

لقد جعلتنا ممارستنا اللسانية الخطابية نستنتج أن عملية التنميط ليست قارة أو سرمدية، بل هي خيارات إنجازية ترتبط بسياق الموقف وظروف الإنتاج. لذلك فهي تتلون حسب طبيعة النص وعوامله المؤثرة.

الهوامش

1) يمثل التلفظ عملية إنتاج شخصي للملفوظات اللغوية، يتم ذلك ضمن موقف تواصلي وحسب زمن ومكان محددين.

2) نميز بين مفهوم «لساني» ومفهوم «لغوي»؛ حيث نعتبر الأول مجموعة من الجوانب اللغوية وغير اللغوية (جوانب نفسية، اجتماعية، مختلف ظروف الإنتاج أو السياق...)، أما الثاني فهو بالنسبة لنا عبارة عن مجموعة من القواعد النحوية المعيار، التي لا تخرج عن الجانب اللغوي الصرف (صوتي، صرفي، نحوي، معجمي، دلالي).

3) حدد هذه الوظائف فلادمير بروب، أثناء دراسته للحكاية الشعبية الروسية، لكننا نرى أنها لا يمكن أن تقف عند عدد محدد.

4) يعيد القارئ إنتاج النص من خلال قراءته، دون أن يغير الضمائر أو يقوم ببعض التحويلات.

5) JEAN, DUBOIS: DICTIONNAIRE, DE, LINGUISTIQUE (MODALISATION, P.319.

6) المرجع نفسه، ص 320.

7) يقصد به صحن مليئ بالرقاق.

* * *

تلخيص الرواية وذكر أهم عناصرها

تتكون رواية فوضى الحواس للأديبة الجزائرية أحلام مستغانمي من خمس وسبعين وثلاثمائة صفحة (375) مقسمة إلى الفصول أو الأقسام الآتية: بدأ - دوماً - طبعاً - حتماً - قطعاً.

تبدأ الرواية بخطاب مسرود عن شخصين (هي - هو). تتكلم الساردة عن قصة قصيرة كتبتها عن الشخصين هي - هو، وتذهب الساردة للموعد الذي يجمع بين الصديقين بدافع الفضول، وسرعان ما تدخل الساردة مسرح الأحداث، إذ يأخذها سحر وعطر الرجل ذي الكلمات القاطعة، وتصور لنا الساردة لقطات من فيلم حلقة الشعراء الذين اختفوا، الذي تم عرضه في سينما «أولمبيك».

وتذهب مرة لمقهى الموعد، وهنا تجد رجلاً يرتدي الأبيض، ويظهر بعض المودة نحوها، ثم يأتي صاحب اللون الأسود ويقترح عليها الذهاب إلى مكان آخر وبعد جلسة حميمة يعودان.

في يوم ما، كانت تبحث عن الرجل، ركبت مع سائق خاص لزوجها العسكري الذي اقتادها إلى جسر في قسنطينة، وهناك تقع جريمة قتل، إذ يقتل عمي أحمد بالرصاص، وتصاب المرأة بالذهول وتتعرض لاستجواب الشرطة بحثاً عن القاتل، وتتعرض للوم الزوج، إذ كيف تذهب لمكان عام في سيارة مشبوهة. وترد على الزوج بأن لديها رغبة لرؤية الجسر في الواقع بعد أن ظلت تراه في اللوحة التي أهداها إليها خالد يوم زفافها.

وتتكلم البطلة عن زوجها العسكري، عن عقمها ورغبة زوجها في

الإنجاب، وكذلك هوس منها، كما تشير إلى أنها تتقاسم هذا الزوج مع ضرة أخرى، وتشير إلى أخيها ناصر.

يقرر زوجها إرسالها إلى العاصمة لترتاح بعض الوقت من تلك الصدمة التي سببها قتل السائق، تصحبها عتيقة أخت زوجها، ويكون اتجاهها سيدي فرج، في شقة.

خرجت ذات يوم، تتجول وفي محل لبيع الجرائد وبينما كانت تتصفح إحداها جاءها من الخلف صوت، كان صوته.. وبعد حوار سجل لها هاتفه بقلم الرصاص على الجريدة، وضبط لها موعداً للقاء، ويقول لها إنه يريد إكمال رحلة كانا بدآها في الصفحة 172 من الكتاب السابق (ذاكرة الجسد) وأخذت كتاباً من المكتبة لهنري ميشو.

وفي هذه الأثناء يحل العيد، وتجد نفسها مجبرة على الرجوع إلى قسنطينة بيت الزوجية، وتتكلم عن أخيها ناصر، وزوجها، وعن الأم وأمور أخرى. كما تصور ذهابها إلى الحمام رفقة أمها وعودتها واستقالة الرئيس الشاذلي بن جديد، ثم تتكلم عن بوضياف وتاريخه.

وتقنع زوجها بضرورة الذهاب مرة أخرى إلى العاصمة، تقنعه بذلك رغم أنهم في فصل الشتاء، وتزور مرة أخرى من تريد، يهديها هذه المرة زجاجة عطر، وتظل تلح في السؤال عن اسمه ويذكر لها أنه خالد بن طوبال وتجد أنه مشلول اليد اليسرى، وبعد لحظات حميمية يكشف لها عن بعض الأمور منها:

أنه لم يشاهد الفيلم «الشعراء الذين اختفوا» وأن عبدالحق هو الذي حدثه عنه وعبدالحق هو الذي دله على العطر، والبيت الذي يقيم فيه هو لعبدالحق والأثاث أثاثه وقد انتقل عبدالحق إلى قسنطينة بعد أن وصله تهديد بالقتل.

كما تكلم لها عن العاهة التي أصابت ذراعه الأيسر. فقد كان مصوراً صحفياً وأراد التقاط صورة في أحداث أكتوبر 1988، فانطلقت رصاصة اخترقت ذراعه.

وبعد عودتها إلى قسنطينة، تذهب للمقهى حاملة كتاب هنري ميشو عليها تجعله علامة للتعرف إلى عبدالحق، جلست في المقهى، رأت شخصاً يقرأ جريدة عليها صورة كبرى تعرف ملامحها وفوقها كلمتان مكتوبتان بخط أسود كبير Adieu Abdelhak.

أهم العناصر والمحطات في الرواية

I – هي – هو:

- صفاتها، وصفاته.
- موعد بين الطرفين.

II – الذهاب إلى قاعة سينما أولمبيك (قسنطينة)

- الوصول المتأخر عن عمد للفيلم.
- العثور على رجل وامرأة في آخر القاعة.
- مشاهدة أجزاء من فيلم «حلقة الشعراء الذين اختفوا».
- التعرف على الرجل ذي العطر المميز، ولغة قاطعة (بطل القصة).

III – الذهاب لمقهى الموعد

- الالتقاء بكاتب يرتدي الأبيض.
- الحديث عن النادل.
- حضور الشخص الذي يرتدي الأبيض.

- الذهاب في نزهة.
- الرجوع إلى البيت.

IV - موت السائق عمي أحمد

- الخروج في نزهة مع سائق زوجها عمي أحمد.
- الذهاب إلى جسر في قسنطينة.
- اغتيال السائق هناك (عملية إرهابية).
- تحقيقات الشرطة.

V - الذهاب إلى العاصمة (سيدي فرج)

- الانتقال إلى سيدي فرج لتخفيف الصدمة.
- اللقاء بالرجل صاحب العطر.
- زيارته في بيته بديدوش مراد.
- وصف مظاهرات الإسلاميين.

VI - العودة إلى قسنطينة

- عيد الأضحى.
- استقالة الرئيس الشاذلي بن جديد.
- الحديث عن بوضياف.

VII - الذهاب ثانية إلى العاصمة

- اللقاء بالرجل العشيق.
- اكتشاف كثير من الأسرار.

VIII - العودة إلى قسنطينة

- متابعة موت بوضياف.
- اختفاء الرجل.
- البحث عن عبدالحق واكتشاف موته.
- الذهاب إلى المقبرة.

النسق الدال:

النسق الدال هو لعبة نمط من الدلائل أو مجموعة أنماط، بنسق من القواعد تتحكم في تأليفها في اللحظة التي يعد فيها نص سيميوطيقي، ويسمى «روسي لاندي» كل قطاع تواصلي نسق دلائل، فأنساق الدلائل لدى «لاندي» مجموعة من رسائل تتحقق بين المرسلين والمتلقين، وتحتوي هذه الرسائل في طيها على قواعد استعمالها[1].

نسق الدلائل إذن هو مجموعة من الدلائل تنسج فيها بينما مجموعة من العلاقات الاختلافية والتعارضية للقيام بتأدية وظائف دلالية متميزة بين مرسل ومتلق، ولتأدية هذا الدور لابد أن تخضع الرسالة لقوانين وقواعد تركيبية تأليفية وفق شروط ثقافية خاصة[2].

وبالنظر إلى فوضى الحواس للأديبة الجزائرية أحلام مستغانمي نجد أن هذه الرواية - باعتبارها عملاً سردياً يتوجه نحو متلقين - هي مجموعة أنساق دلالية تحكمها علاقات معينة بفضل تحفيز تأليفي[3].

والأنساق الدلالية التي يتكون منها العمل تنقسم إلى أنساق دلالية طبيعية، وأنساق دلالية اجتماعية، فالأنساق الطبيعية هي الأنساق الموجودة في الطبيعة كالبحر، الجسر، التمثال... إلخ والأنساق الاجتماعية تنقسم إلى أنساق اجتماعية لفظية، وأنساق اجتماعية غير لفظية، ومجموع تلك الأنساق يشكل الرواية.

وهدفنا من خلال هذه الصفحات الكشف عن بعض هذه الأنساق بفك شفراتها، والبحث عن علاقة الدال بالمدلول فيها، كل ذلك في ضوء الممارسة السيميائية التي تهدف إلى الرابط الدقيق والعضوي بين البنية الدالة المادية الظاهرة، والصورة الخفية المخبأة في المدلول[4].

سنقوم فيما يلي ببيان بعض الأنساق الاجتماعية من خلال تواصل بعض شخوص الرواية، مركزين على الطرفين المركزيين في الرواية ونعني بهما: هي - هو، والذي يتحول إلى: أنا - أنت، مع الإشارة إلى بعض الأنساق غير الاجتماعية، كتناول دلالة اللون الأسود ونسق الحواس، الأمر الذي قد يسمح لنا بالكشف عن البنى العميقة لهذا النص السردي، من البنى السطحية، والتعبير في الوقت نفسه عما في أنفسنا كمتلقين للنص، وهي نقطة التقاء السيميائية بنظرية التلقي.

تنطلق الرواية من إيراد قصة صغيرة عن رجل وامرأة كانت تجمعهما علاقة، كانت الكاتبة (الساردة) سعيدة لكونها كتبت قصة بطلتها تختلف عنها ككاتبة وتلك المرأة لا تشبهني، إنها تنطلق بعكس ما أقول[5].

لقد أسمت الكاتبة تلك القصة «صاحب المعطف» وفي هذه القصة يفترق الاثنان، ولم يكن يعنيها ككاتبة أن يفترقا، ولكن بها فضول نسائي لفهم ذلك الرجل، وذات مرة جاء صوته على الهاتف، سألها إن كان يستطيع أن يراها في الغد، لمشاهدة فيلم، في سينما «أولمبيك» قبل عرض الساعة الرابعة، ثم عدل عن ذلك بقوله: «انتظري عند مدخل الجامعة سأمر وآخذك من هناك عند الساعة الثالثة والنصف، هذا أفضل»[7] هذه هي نهاية القصة التي كتبتها الكاتبة، والتي سعدت بها، ولكنها أي الكاتبة راحت تفتش في الجرائد عن هذه القاعة للعرض، وعن الفيلم الذي يعرض، وقد وجدته فعلاً، إنه فيلم «حلقة الشعراء الذين اختفوا»[8].

وتجد الكاتبة نفسها راغبة في الذهاب إلى قاعة العرض، وتذهب فعلاً وهنا تدخل هي ككاتبة مسرح الأحداث، وتدخل قصة أخرى، البطل الأول فيها «هي» أو «أنا» الكاتبة، وبذلك نجد الكاتبة أحلام مستغانمي قد صدرت روايتها بقصة اتخذتها استهلالاً لهذه الرواية. وأوهمتنا أن الأمر انتقل من الأدب إلى الحياة، تقول أحلام مستغانمي «ورغم ذلك أمضي دون أن أدري أن الكتابة التي هربت إليها من الحياة تأخذ بي منحى انحرافياً نحوها، وتزج بي في قصة ستصبح صفحة بعد أخرى قصتي»[9].

هذه الطريقة تسمى الرواية داخل الرواية، وهي الطريقة المتبعة في روايتها السابقة ذاكرة الجسد، والتي بدأتها بقصة «منعطف النسيان»[10] إنها إذن طريقة للبدء أو نوع من الاستهلال الروائي ويمكن اعتباره نوعاً من التناص يجعلنا نتوهم الواقعية في النص.

وما تدم في هذه القصة الافتتاحية الاستهلالية هو في الحقيقة جزء من الرواية سنجده مبثوثاً في ثناياها، فهو تمهيد لها من جهة، وهو بمعنى أدق جزء من نسيجها، وهو وإن كان لا يسجل حدثاً إلا أنه يقدم صورة مشتركة عن طرفي الرواية: هي - هو.

بإمكاننا أن نعتبر المنطق الأول للرواية بمثابة الدال، وما يلي ذلك المدلول وفي هذا الإطار سنتناول صفات كل من الدال والمدلول في الرواية، من خلال بعض شخوصها.

ثنائية الدال: هو - هي:

في الجزء الاستهلالي لا نجد ذكر لاسم البطلة ولا البطل، باستثناء: هو - هي. وتركز الكاتبة على الاختلاف بينهما، هو - هي. كائنان ورقيان أو حبريان، أو بمعنى أصح لغويان.

صفاته «هو»

له معرفة بملامسة الأنثى كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه، كان رجلاً مأخوذاً بالكلمات القاطعة، والمواقف الحاسمة يغشاه غموض الصمت، كان صاحب معطف[11]. أما هي فكانت امرأة تجلس على أرجوحة «ربما» تصفه الكاتبة بأنه:

رجل الوقت ليلاً

ورجل الوقت سهواً

ورجل الوقت عطراً[12]

وأمام هذه الجمل، تقوم بوصفه، فهو يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى يضرم الرغبة في ليلها... ويرحل[13].

صفاتها «هي»

كانت هي أنثى التداعيات، «تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي على عجل»[14]، وكانت تعتقد أن عليها أن تكون قادرة على التخلي عن أي شي، لتحتفظ بالرجل الذي تحبه،... لقد كانت تحب الصيغ الضبابية والجمل الواعدة ولو كذباً، بينما (هو) رجل اللغة القاطعة[15].

إن الدليل «هو» أو «هي» هما علامة على رؤية للشخص، وهوية الدال هو - أو - هي لا تتمتع بالاستقلال الكامل، ولا التحديد المطلق داخل النص لا يتحدد اسمه، أو يتحدد بالتعدد، عن طريق تقديم جملة من الشخوص، وكذلك «هي» لا تتضح معالم شخصيتها إلا بمرور أجزاء من الرواية.

ويمكننا وبكثير من التجاوز، تصنيف شخصية «هي» ضمن الشخصيات الواصلة (Pe rsonnage embrayeurs)[16] التي تنوب عن المؤلف (الكاتبة) وتجسد أفكارها، ولكن هذا ليس سوى بعد من أبعاد التحليل إذ أن الشخصية الروائية في نهاية المطاف ليست هي المؤلف الواقعي بل هي نتاج لإبداعه.

«إن قضية الشخصية، هي قبل كل شيء قضية محض لسانية فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات ورقية، ومع ذلك فإن هناك علاقة ما بين الشخصية في العمل الروائي، والشخصية في الواقع»[17].

إن شخصية «هو» عبارة عن مورفيم فارغ بدءاً، ويمتلئ بالدلالة شيئاً فشيئاً، كانت في بداية النص السردي بيضاء، ثم أسندت لها جملة من الموصوفات، تجعلنا بإزاء شخصية تتراءى لنا، هكذا فإن الشخصية كمدلول تتحدد من خلال جملة الصفات، وكذلك أيضاً التعارضات التي تقيمها الشخصية داخل الملفوظ الروائي الواحد.

لم تشأ الكاتبة أحلام أن توضح بدءاً هوية بطلها ولا بطلتها فلم تحدد لهما صفات فزيولوجية، ولا وصفاً للملابس، ولم تمنح أياً منهما اسماً معيناً، بل اكتفت بثنائية هو - هي.

إن الاكتفاء بمنح ضمير للشخصية، من شأنه أن يجعل هاتين الشخصيتين زئبقيتين، لتقويم المدلول بحيث يتنقل إلى صورة أخرى، فلا تبقى الرواية مقيدة بمتابعة شخصية محددة واضحة المعالم، وهذه صفة من صفات الرواية الحديثة التي لم تعد تولي للبطل الوصف الدقيق والتقصي العميق.

ولعل هذا يذكرنا بالروائي التشيكي «فرانز كافكا» 1883-1924 الذي أطلق على بطل روايته le chateau الحرف «k» لا يملك شيئاً، لا

أسرة، ولا وجه[18]، والكاتب نفسه أطلق على بطل رواية أخرى مجرد رقم[19].

ومثل ذلك ما فعلته أحلام مستغانمي، إذ نجد تسوية أو شبه تسوية بين الشخصية واللغة، ولذلك عدت الشخصية في الرواية الحديثة مجرد كائن من ورق، وأنها وقبل كل شيء مشكلة لسانية، بحيث لا ينبغي أن يوجد شيء خارج ألفاظ اللغة.

إن «هو - هي» مجرد حالة لغوية أكثر منها تجسيد لشخصية فكان مناسباً لهذا السبب ولغيره من الأسباب أن تطلق الضمير هو - هي.

ولعل هذا الضمير، كما يذهب إلى ذلك عبدالملك مرتاض أن يكون سيد الضمائر السردية الثلاثة وأكثرها تداولاً بين السراد، وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين، وأدناها إلى فهم القراء[20].

إن استخدام «هو - هي» يمكن الكاتب(ة) من التواري خلق الضمير فيمرر ما شاء من أفكار وأيديولوجيات... دون أن يبدو تدخله صارخاً ولا مباشراً. فالسارد يغتدي أجنبياً عن العمل السردي... بفضل هذا الهوا العجيب[21].

وأحلام مستغانمي نفسها تصرح أنها وقد كتبت القصة الاستهلالية للرواية كانت سعيدة، ومرتاحة كمؤلفة كونها لم تتدخل في مجريات القص، تقول: «كتبت أخيراً نصاً جميلاً، والأجمل أنه خارج ذاتي وأني تصورت فيه كل شيء، وخلقت فيه كل شيء، وقررت ألا أتدخل فيه بشيء، وألا أسرب إليه بعضاً من حياتي[22]».

وبطبيعة الحال فإن هذا الاعتقاد سرعان ما يثبت بطلانه إذ أن الساردة تصير بطلة، ويتحول الضمير من هي إلى أنا إذ تنخرط الساردة في خضم الأحداث من بابها الواسع.

اللون والعطر

اللون الأسود

عكس ما ورد في رواية «ذاكرة الجسد»، فإن الساردة التي كانت ترتدي اللون الأبيض في الرواية المذكورة ترتدي اللون الأسود في رواية فوضى الحواس تماماً مثله هو الذي يرتدي الأسود، ونظارات شمس سوداء، ويلبس معطفاً، وتصوره دوماً مدخناً للسجائر.

وفي لقاء البطلة به، جرى بينهما حديث عن الألوان، ومن ضمن ما قاله لها: «أحبك بشعرك الطويل هذا، أتدرين كنت لا أتعرف عليك لو ثوبك الأسود»[23].

وعندما سألته إن كان يعرف هذا الثوب أجاب ضاحكاً:

«لا ولكنني أعرف لك طريقة في ارتداء الأسود لكأنك معك خلق للفتنة لا للزهد»[24].

لكن الساردة وصفت الرجل الذي وجدته بالمقهى بأنه يلبس الأبيض وقد علق عليه صديقه بالقول «صديقي فرحة إشاعة، إنه باذخ الحزن لا أكثر، والأبيض عنده لون مطابق للأسود تماماً»[25].

إذن الشياب السوداء هي العلاقة المميزة له ولها وللون الشياب دلالتها ووظيفتها، فالبطلة وهي تذهب إلى موعدها الغرامي شاقة صفوف المتظاهرين الإسلاميين، ارتدت ثوب عتيقة المحتشم، عباءة وشالاً يغطي شعرها، ترتدي هذا الثوب، وهي تذهب إلى موعد غرامي، تقول عن نفسها:

«ها أنا أعيش بين ثياب امرأتين إحداهما تحترف الإغراء والأخرى التقوى، أذهب لملاقاة ذلك الرجل مرة في ثوب أسود ضيق ومرة في عباءة

فضفاضة، لا يبدو منها سوى وجهي، تتناوب علي امرأتان كلتاهما أنا »[26].

هذا اللون الأسود يستمر مع الساردة فعند ذهابها إلى المقبرة عقب وفاة عبدالحق كانت ترتدي الأسود الذي مثلما هو لون للحزن هو لون كذلك للإغراء، والكاتبة تجمع بين هذه الثنائية، بين الأبيض والأسود، وتذهب للمقبرة بهذا اللون، راغبة في البحث عن ذلك الرجل الذي اتخذته خليلاً وذلك الرجل النائم في قبره، تقول: «يسعدني حقاً أن ألفت نظره، وأشغله عن موته بمفاجأة حضوري»[27].

العطر:

للعطر أهمية كبرى في حياة الإنسان على مر العصور، وكلما تقدمت الإنسانية ازدادت أهمية العطور، فهي دال هام، ولكون أحلام مستغانمي امرأة فهي أكثر اهتماماً بهذه القضية، وقد تصورت البطلة بأنها افتتنت بعطر الرجل، فتملك عليها حواسها.

وفي تقسيم «امرطوايكو» الأنساق الدلالية إلى ثمانية عشر نسقاً يجعل العلامات الشمية تأخذ المرتبة الثانية في التقسيم[28]، وإذا كانت البطلة تهتم بالعطر فإن الطرف الثاني لا يهمه العطر بقدر ما تهمه رائحة الجسد، فحين تقول له البطلة، «إنني أتصبب عرقاً أنا أرتدي هذه العباءة منذ ساعات» يجيبها على عكس ما تتوقع بقوله: «أحب رائحتك... لقد أحببت دائماً لغة جسدك»، ثم يواصل «إن جسداً لا رائحة له هو جسد أخرس»[29].

عندما همت المرأة بالانصراف من قاعة السينما ووقف ذلك الرجل ليلتصق بكرسيه تاركاً لها ما يكفي من المسافة ليلامس جسدها جسده

من الخلف دون أن يحتك به تماماً، التصق بها عطره وأحرق حواسها «حد إيقافي بعد ذلك أشهر أمام رجولة لن أستدل عليها سوى بعطرها»[30].

هذا العطر نفسه يخترق حواسها وهي في مقهى الموعد، فتتعرف على الرجل من خلال عطره «عطره الذي اخترق حواسي، أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما»[31].

أما حين يتضافر العطر مع اللغة نفسها، فإن المرأة لا تجد مقاومة أمام إغراء الرجولة بلغتها القاطعة وعطرها المميز، وأمام ذلك تتوقف قدراتها العقلية كما تقول الكاتبة:

«وكأن كل قدراتي العقلية قد تعطلت لتنوب عنها حواسي، فألحق رجلاً اختزن جسدي رائحته.. في لحظة ما كدت أسأله ما اسم عطرك سيدي ثم ترددت»[32].

هذا العطر نفسه ستجده الساردة البطلة يوماً ما في الحمام، في إحدى زياراتها الغرامية لذلك الرجل، بشقة في العاصمة، وجدت في حمام الشقة زجاجتي عطر إحداهما مغلوقة، والأخرى قيد الاستعمال تقول:

«تذكرت كل تلك المرات التي كنت سألته فيها ما اسم عطرك يا سيدي، تذكرت أيضاً أن قصتي مع هذا الرجل، ولدت بسبب كلمة وعطر، وربما بسبب هذا العطر وحده الذي لولاه لما استدللت عليه»[33] وأخبرها يومذاك أنه أحضر زجاجة لعبدالحق.

«لقد أحضرت معي هاتين القارورتين من فرنسا، كلما سافرت أحضرت واحدة لي، وأخرى لصديقي عبدالحق، في الحقيقة هو الذي جعلني أكتشفه، إنه لا يستعمل غيره[34].

ويتضح الأمر فيما بعد أن الذي جلس معها في السينما ليس هذا الرجل، وإنما هو عبدالحق، عبدالحق هو الصاحب الأصلي للعطر وهو المالك

الأصلي للعطر، وهو المالك للشقة، بأثاثها ومكاتبها، وهو صاحب كتاب «هنري ميشو» ولكن الأمر اختلط عليها، ووقعت الحواس في فوضى، فصرنا أمام مدلولات مختلفة لدال واحد، هو رجل في الأربعين، صاحب لغة قاطعة وعطر مميز، وأمام امرأة كان عليها أن تحب، فأحبت الرجل الذي قابلها، وعندما اكتشفت الحقيقة وبحثت عن عبدالحق وجدت خبر وفاته على صفحة الجريدة[35].

إضافة إلى العطر الذي يدخل حاسة الشم، فإن هناك استخداماً للحواس الأخرى منها حاسة اللمس، التي نجدها منذ البدء، تتبدى لنا من خلال ملامسة جسدها (هي) تستأذن للانصراف من قاعة السينما و(هو) يلتصق بكرسيه لتمر، يتلامس الجسدان دون أن يحتكا، تصف هذه اللحظة أو فلنقل اللقطة بقولها:

«مسافة لم أعد أدري، اعتبرتها في لحظة أم في ساعات، ولكنها المسافة الصغيرة، والكبيرة في آن واحد، تلك التي عندما نقطعها نكون قد تجاوزنا عالم الحلم إلى عالم الحقيقة»[36].

اللمس إذن واحد من العوامل الهامة التي تجمع بين الاثنين، وتخصص الكاتبة للذراع الوحيدة التي يستعملها البطل دوراً هاماً يتمثل في جعل هذه الذراع هي وسيلة اللمس. «أتذكر أنني لم أره يوماً يستعمل إلا يده اليمنى»[37].

وتستخدم الكاتبة ما يدعى باختلاط الحواس فتستخدم اللمس حتى للصوت «كأن صوته ملامساً لمسمعي، ما كدت ألتفت خلفي حتى وجدتني على حافة جسده، بيننا مسافة أنفاس وقبلة، ولكنه لم يقبلني، امتدت يده اليمنى نحو شعري تلامسه، مروراً بعنقي ببطء وعبث مثير ثم انزلقت نحو أذني تخلع عنها الواحدة بعد الأخرى قرطها»[38].

تعدد المدلولات

المدلول الأول:

تنتقل الرواية من دائرة أولى إلى دائرة ثانية، من الدائرة الفنية الصرف إلى الدائرة الفنية الثانية، التي توهمنا الكاتبة فيها بأنها عالم واقعي، فننتقل من حكاية صغرى إلى حكاية أكبر، وهذا ما يسمى «الحكي داخل الحكي» محملين بجملة من الصفات المكونة للدال لننتقل إلى المدلول.

الدال الذي تحدثت عنه الرواية بدءاً هو ذلك الرجل وتلك المرأة، والمدلول هو التجسيد للصفات الخاصة به وبها.

ذهبت الكاتبة تبحث عن البطل في قاعة السينما، عن صاحب المعطف وهناك وجدت رجلاً وامرأة قالت: «هذا الرجل يبدو لي من الخلف يقارب الأربعين، بشعر مرتب، وهيأة محترمة»[39] من الأرجح أنه هو.. إنه يرتدي معطفاً»[40].

لكن الرجل يخلع عن نفسه المعطف ليغطي به ركبتي المرأة، وتثور، هذه المرأة الزائرة للسينما أو فلنقل الساردة على مثل هذا التصرف، وتقول: عن هذا الرجل «إنه في النهاية ينتمي إلى السلالة الأسوأ من الرجال، تلك التي تخفي خلف رصانتها ووقارها كل عقد العالم، وقذاراته»[41].

المدلول الثاني:

يجلس رجل بجانب الساردة في صالة السينما، يضايقها في البدء وجوده ولكنه سرعان ما يأخذ منها كل أحاسيسها، بينما كانت تتلهى بمن

أمامها. بذلك الرجل الجالس إلى جوار المرأة... وإذا بشيء يسقط منها، كان قرطها فأشعل الرجل المجاور لها ولاعته، وانحنى ليضيء المكان الأمر الذي أثار انتباهها، وعندما رفعت عيناها عن الأرض متسلقة بنظرات بطيئة صدره كانت عيناه مفاجأة لها، ولما قالت له: أعتذر لك لقد أزعجتك، قال وهو يعيد الولاعة إلى جيبه: «قطعاً»[42] هذه الكلمة فعلت فعلها في نفس الساردة، تقول: «كلمته فريدة شدتني وسمرتني في مكاني، فقد لفظها، وكأنه يلفظ كلمة السر التي لا يعرفها سوانا»[43].

وهنا ينتقل ويتحول المدلول إلى الرجل الثاني، يحدث نوع من العدول أو التصحيح، لم يعد المدلول الأول هو المناسب صار المدلول رقم (2) هو الأصح، تقول الكاتبة:

«وهذا الرجل الذي انتقل في كلمة واحدة من خانة الغرباء إلى الرجل المشتهى كيف تمكن من التنقل في سلم الرتب بهذه السهولة؟ ترى تواطأت معه اللغة أم العتمة؟ أم هذا المكان المتلبس بين الوهم والحقيقة، بين النهار والليل، بين الحلم والواقع، بين الأدب والحياة»[44].

المدلول الثالث:

تذهب البطلة إلى مقهى الموعد، تجلس، ترى في الزاوية اليمنى رجلاً بقميص أبيض دون ربطة عنق، منهمك في الكتابة، أمامه ورق وجرائد، وكثير من أعقاب السجائر، وقد ابتسم مرة لها، كان على قدر من الوسامة، تقول: «إحساس ما كان يقول لي، إنني في زمن ما، أحببت رجلاً يشبهه أو أنه يشبه تماماً رجلاً سأحبه يوماً»[45].

أثناء ذلك حضر رجل مميز المظهر، يرتدي قميصاً أسود، ونظارة شمس سوداء، في العقد الرابع من عمره، له خطى واثقة وأناقة رجولة في

غنى عن أي جهد، هذا الرجل سلمها السكر الذي أغفل النادل إحضاره فانتقل عطر هذا الرجل إليها: «اخترق حواسي، أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما عندما اقترب ذلك الرجل ممسكاً ولاعته «وعندما قالت هذه المرة: آسفة لقد أزعجتك، جاء رده مذهلاً في تطابقه «قطعاً»[46].

هذا الرجل، ستكون له معها لقاءات ومواعيد، وتكتشف في النهاية أو يكاد القارئ يكتشف أنه ليس هو الذي كان بجانبها في قاعة السينما، وليس هو الذي كان بجانبها في قاعة السينما، وليس هو صاحب البيت في العاصمة، ولا صاحب العطر إنما ذلك الرجل، هو الشخص رقم 02 أو ما اعتبرناه المدلول 02.

حين تعود إلى قسنطينة للمرة الأخيرة في الرواية تقرر البحث عن عبدالحق، ذلك الرجل الذي شاهدته يوماً ما بمقهى «الموعد» يرتدي الأبيض، حملت الكتاب «هنري ميشو» واتجهت إلى المقهى، وبعد أن همت بالانصراف، اتقاء للشبهات، وخوفاً من فتى يدس رأسه في صحيفة ولكن التفاتة منها لتلك الصحيفة جعلها تتسمر مكانها، لقد رأت كلمتين بالفرنسية تخبران عن وفاة عبدالحق Abieu Abdelhak وتعلق على ذلك بالقول «من بين كل الميتات، جاء اغتيال عبدالحق الأكثر صدمة لي»[47].

التقاطبات الثنائية والعنصر الثالث

من الخصائص الأساسية التي تقوم عليها رواية «فوضى الحواس» الثنائية، سواء أكانت ثنائية متآلفة أو متضادة، وتتجلى هذه الثنائية عبر مستويات مختلفة سواء من حيث اللغة. والعناصر الروائية.

وتبدو الثنائية أو التثنية صيغة أساسية لتكوين المفهوم عند

الإنسان وهذا ما يدعوه غريماس بالبنية الأولية للتعبير بالعلامة التي تقوم على إدراك التضاد ، وهو ما تنهض عليه السيمانطيقية.

وتتجلى الثنائية في أشكال وصور عديدة منها رد الكلام على بعضه كقول الكاتبة تصف الأخ ناصر «كان الطفل المدلل لذاكرة الوطن، ولكن ليس بالضرورة طفل الوطن المدلل»[48].

وفي الحديث دائماً عن ناصر وعلاقتها به تقول: «كأنه أبي هو الذي كان دائماً ابني»[49] وبالطريقة نفسها تتكلم عن الأم.

غير أننا ونحن بصدد دراسة الرواية المذكورة، نجد إضافة إلى تواجد القطبين المتضادين أو الثنائية عنصر ثالث يعزز وجود الطرفين، وتنتشر هذه الخاصية أو الظاهرة عبر ثنايا العمل الروائي مشكلة ظاهرة تسمح بكشف بنية العمل، ومن أمثلة هذه الثلاثية ما يلي:

تقوم الرواية على قصة قصيرة استهلالية، ثم يتحول الأمر إلى رواية فيما أسميناه سابقاً بالحكاية داخل الحكاية، هذه ثنائية، ولكن الكاتبة تعزز هذه الثنائية بعنصر ثالث هو الفيلم الذي يناظر الحكاية الاستهلالية فيشكل بدوره حكاية أخرى.

تحكي قصة الفيلم الأمريكي الأصل (المترجم) «حلقة الشعراء الذين اختفوا» تحكي قصة أستاذ يلقي درساً في كيفية فهم الشعر حسبما جاء في مقدمة الكتاب المعتمد في التدريس، ويثبت الأستاذ لطلبته أن هذه المقاييس غير صالحة لقياس جودة الشعر، ويطلب منهم تمزيق هذه المقدمة، ويدعوهم إلى جملة من الأمور أهمها:

- الجرأة على رفض ما يعتقدون أنه خاطئ.

- الطريقة الصحيحة لفهم العالم تكمن في التمرد على موقعنا الصغير فيه.

- ضرورة الإقبال على الحياة، وامتصاص رحيقها قبل أن تذهب بالعمر يد القدر.

وقد أدى الأمر إلى انتحار شاب، قرر أن يخوض تجربة مسرحية ضد مشيئة أبيه، الذي أراده أن يصير طبيباً، وفي الليلة التي تقدم فيها الشاب لعرض قطعة مسرحية استهوت القاعة، حضر الأب وأهان الابن وأرجعه عنوة إلى البيت، وكان ذلك سبباً في انتحار الشاب، وتم تحميل المسؤولية للأستاذ الذي تقرر طرده[50].

تعرض الساردة أجزاء من قصة الفيلم، ولقطات منه بصورة متقطعة، تتداخل مع سيرورة الرواية، وتغادر القاعة قبل نهاية الفيلم.

إن قصة الفيلم هي بعد من أبعاد الرواية، وصورة تنسجم مع ما ورد فيها وحتى البطل (الأستاذ) في الفيلم يشبه البطل المخاطب في الرواية، فهو قد «تجاوز الأربعين ببعض الخيبات» و«إذن فنحن أمام ثلاثية: أقصوصة أو قصة استهلالية - الرواية - الفيلم.

هي - هي ـــ هو.

وعلى مستوى الشخوص فإن الرواية تقوم بدءاً على ثنائية: هو - هي. لكن ما إن نتجاوز المدخل الاستهلالي حتى نجد العنصر الثالث يتشكل كما يلي هي - هي ـــ هو.

حين تذهب إلى السينما تجد في القاعة فضلاً عن الحضور رجلاً وامرأة تجلس خلفهما فتكون إزاء ثلاثية هي + هي (المرأة الأخرى) + هو.

هي - هو ـــ هو

هذه ثلاثية تتحول بجلوس ذلك الرجل بجانب البطلة إلى ثنائية

هي - هو. لكن «هو» هذا يأخذ شكلين ممثلين في الرجل الذي يلبس الأسود وصديقه الذي يلبس الأبيض فنكون إزاء ثلاثية أخرى.

هي - هو - - هو

ومثل ذلك عندما ذهبت إلى مقهى الموعد، حيث تقول: «وجدت شاباً وفتاة مأخوذين بنقاش حول أمر ما، ورجلاً بقميص أبيض[51]، فهذه ثنائية تعزز بطرف ثالث.

حين تجلس تترك مسافة ثلاث طاولات تقول:

«جلست في الزاوية المقابلة له، محافظة على مسافة ثلاث طاولات تحسباً للخطأ»[52] هذا الرقم نفسه يتكرر في الحمام التركي الذي تذهب إليه الساردة بمعية أمها تقول:

«تصر أمي على القاعة الثالثة، الأشد حرارة، ولا أجادلها».

كما تصف الكاتبة دخول ثلاث نساء مميزات «أنهم من مسبات أمي ونعوتها لهن، أنهن مومسات، مومسات؟»[53].

وتضيف: «تنقسم تلقائياً قاعة الحمام إلى شطرين النساء، «الشريفات» من جهة والنساء، «المشبوهات» من الطرف الآخر، هذه ثنائية أما الثلاثية فتظهر بقولها: «وجدت لذة في وجودي الشاذ بين الطرفين»[54]. وغني عن البيان أن هذه الأمور لا يمكن أن تكون محط صدفة فهي تلوين للرواية بإدخال هذا العنصر الثالث. وحتى عندما يودعها صاحب البنطلون الأبيض، وتذهب مع الذي يرتدي الأسود يكون سائق سيارة الأجرة ثالثهما إذ تركب في الخلف بينما يركب الرجل بجانب السائق. وعندما يذهب السائق إلى حال سبيله يكون الثالث هو النادل بل حتى في وجودهما وحدهما تقول الكاتبة:

«شعرت أنه يواصل الحديث إلى امرأة غيري ربما تلك المرأة التي لم يكن يقول لها شيئاً عدا صمته، وربما امرأة أخرى غيرها»[55].

وبالنسبة لأسرة البطلة فإننا نجد هذه الثلاثية.

1 الزوجة (هي) + الزوج العسكري + العشيق

2 الزوجة (هي) + الزوج العسكري + الأخ ناصر

وإذا كانت الثنائية الأولى تنتهك بعنصر غير شرعي فإن الثانية تطبعها الشرعية، وكلما تأملنا الرواية نجد أننا بإزاء ثلاثية من مثل:

هي - الضرة - الزوج

هي - الأم - ناصر

هي - فريدة - السائق... إلخ

لن تقبل الساردة إلا بوجود العنصر الثالث الذي يكسر الازدواجية ففي لحظة حميمة مع الرجل المشتهى تستعير الساردة البحر، لتعبر به عن الرجل قائلة: «كان البحر يتقدم، يكتسح كل شيء في طريقه. يضع أعلام رجولته مع كل مكان يمر به»[56].

والأمر نفسه حين تتحدث عن نفسها، وعن أمها فتجعل من الوطن ثالثاً لهما «وها هو ذا يواصل المشي على جسدي وجسدها، على أحلامي وأحلامها، فقط بحذاء مختلف إذ ليس معي جزمة عسكرية ومعها حذاء التاريخ الأنيق»[67].

وبطبيعة الحال فهي تشير إلى زوجها العسكري، وأبيها المجاهد الطاهر عبدالمولى الموصوف بجلاء في الرواية الأولى ذاكرة الجسد».

وعن الصور التي تخبئها الساردة: تذكر صورتين: صورة الأب

وصورة جمال عبدالناصر وتدعم الصورتين بصورة ثالثة للصحفي المتوفي عبدالحق.

«كانت يدي تفك إطار صورة، وتضع خلفها بطريقة مستترة صورة أخرى» وتضيف «وبإمكاني الآن أن أقول وأنا أرى صورة أبي على مقربة مني أن رجلاً قد يخفي رجلاً ثانياً وربما أيضاً رجلاً ثالثاً... وأنني وحدي أعرف ذلك»[58].

إن استخدام الثنائيات كما أشرنا أمر أساسي في المعرفة الإنسانية، وبه نكشف الاختلاف بين الأشياء، ولكن إضافة عنصر ثالث هو الذي يحرك الوضع، ويضيف شيئاً للطبيعة القائمة على التناظر والازدواجية، والكاتبة نفسها وعلى لسان الساردة تذكر أنها تحب قصص الحب الثلاثية «أحب قصص الحب الثلاثية الأطراف، وأجد في قصص الحب الثنائية كثيراً من البساطة والسذاجة التي لا تليق برواية»[59].

وبالفعل فإن الاكتفاء بالثنائية أمر عاد وبسيط، أما إدخال عنصر ثالث فمن شأنه أن يربك الأمور، مع الشخص الثالث يحدث التنافس، تحدث الغيرة، تتأزم الأمور وهذا ما تسلكه الكاتبة خاصة في المواقف العشقية.

الإحالات

1) حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987، ص 21.

2) حنون مبارك: دروس في السيميائيات، ص 22.

3) لحمداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت. 1991، ص 22.

4) أنطوان طعمة (السيميولوجية والأدب) مجلة عالم الفكر، مج 24 ع 3 يناير - مارس 1996. الكويت ص 210.

5) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. دار الأدب. بيروت. ط 1999. 9 ص 26.

6) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 25.

7) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 31.

8) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 33.

9) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 39.

10) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الجزائر 1993.، ص 20.

11) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 49.

12) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 10.

13) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 10.

14) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 12.

15) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 15.

16) PHILIPPE ha mon. Pour une statue sémiologique in poétique du reçut col. Paris. Le seul 77 p 122.

17) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت. 1991. ص 213.

18) عبدالملك مرتاض: بحث في تقنيات الرواية، سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1998 ص 70 نقلاً عن: Alain/robbe Griller. Pour un nouveau roman. M. inuit. Paris 1963 P 28.

19) عبدالملك مرتاض: بحث في تقنيات الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998 ص 70 نقلاً عن: Alain/robbe Griller. Pour un nouveau roman. M. inuit. Paris 1963 P 28.

20) عبدالملك مرتاض: بحث في تقنيات الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998 ص 177.

21) عبدالملك مرتاض: بحث في تقنيات الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998 ص 177.

22) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 26.

23) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 75.

24) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 86.

25) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 86.

26) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 170.

27) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 358.

28) حنون مبارك: دروس في السيميائيات. ص 29.

29) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 183.

30) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 58.

31) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 70.

32) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 74.

33) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 263.

34) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 263.

35) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 346.

36) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 58.

37) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 269.

38) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 180.

39) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 49.

40) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 49.

41) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 50.

42) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 54.

43) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 54.

44) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 55.

45) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 66.

46) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 71.

47) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 349.

48) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 127.

49) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 134.

50) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 56-57.

51) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 65.

52) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 65.

53) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 233.

54) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 234.

55) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 102.

56) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 288.

57) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 102.

58) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 354.

59) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس. ص 303.



* * *

نشر نبيل سليمان أول أعماله مطلع السبعينات، ولكن فعل الستينات المؤثر بانكساراته وهزائمه ووعيه الإبداعي ترك أثره المشع في كتاباته، ولا أحد يفلت من السحر الستيني في مصر وسوريا والعراق... هذا السحر المؤرق، الذي دفع بكاتب شهير هو صنع الله إبراهيم ليقول: نحن جيل بلا أساتذة، فالقطيعة مع الماضي القريب، هي قطيعة فنية ومعرفية، هي لحظة البدء في التحول إلى نمط جديد من الكتابة القصصية والروائية. حيث وجدت أنماط كتابية تعمل بدأب، يرافق ذلك نشاط لا يتوقف في الترجمة إلى اللغة العربية بلغ أوجه في الستينات، وتجلى كأكثر ما يكون التجلي في صياغات دستوفسكي، وفي صدور الأعمال الكاملة لرواياته، ومع الرواية الروسية والأمريكية، المنتقاة وقف سؤال العصر الكاشف بين النقد القديم والنقد الجديد، وبين التطلعات والتطبيقات النفسية لفرويد حول دستوفسكي واكتشافات باختين المعاصر حتى ليقال إن التحول من العصر الفرويدي إلى العصر الباختيني، أحدث ضجة لم يهدأ أوارها بعد، مما دفع البعض إلى التنبيه: «لاحظنا أن أطروحات الناقد الروسي ميخائيل باختين (1895-1975) قليلة الحضور محدودة الأثر في هذا المجال (النقد الروائي) مقارنة بأطروحات لوكاش أو غلولدمان أو بيبرزيما على سبيل المثال»[1]. وبما أن النقد الروائي موصول بالكتابة الروائية، فإن الخطاب الروائي ظل بحاجة إلى تأصيل جديد، لابد أن يكون باختين فاعلاً فيه فهو من هذا المنظور يعد من أهم منظري الخطاب الروائي ونقاده في القرن العشرين، بل هو أهم منظري الأدب عموماً في هذا القرن حسبما يذهب إليه تودوروف[2].

لقد توضح أثر الشكلانيين الروس في الدراسات النصية بحوار نقدي خلاق قدمه باختين مع أطروحاتهم، ودحض الكثير من أفكارهم الأساسية (مؤسساً من خلال هذا النقد تصوراً جديداً للغة يختلف كثيراً عن تصور الشكليين والبنيويين فيما بعد، لأنه لا يفصل اللغة عن سياقها، ولا عن الخطاب الذي تنتجه. وهذا التصور الحواري للغة والذي بلوره باختين في دراساته المهمة عن (شعرية دستوفسكي) يعتمد على ازدواجية الصوت وحوارية الكلمة (......) فلا يمكن اليوم لأي نقد للرواية يستحق هذا المصطلح أن يتعامل مع النص الروائي دون الوعي بحواريته التي صاغها باختين في دراسته اللاحقة عن الرواية والملحمة وعن (الخيال الحواري) فقد غيرت هذه الدراسات تصور النقد للرواية ودخلت بها مرحلة من النضج والعمق غير مسبوقين[3].

في هذا المناخ الجديد والمريب بكثرة آرائه ونظرياته وتقلباته الفنية والأسلوبية، يظهر جيل من الروائيين العرب، وستينات القرن الماضي كما سبعيناته، لم تخلد بعد للمراجعة والتأمل، لاسيما بعد الزلزال الهائل الذي شطر الحياة العربية عام 1967 وانبرى له المثقفون العرب درساً وتمحيصاً واستشرافاً، وربما يأساً وقنوطاً في السبعينات والمناخ العربي لما يزل يسد المنافذ أمام أي تحول معقول للإنسان وأحلامه وتطلعاته، يظهر أسلوب في الكلام، يحاول قدر المستطاع الابتعاد عن الأنماط التقليدية في الشعر كما في القصة والرواية، ليفيد من تحولات العصر الضاغط، فمشكلات الإنسان العربي المزمنة ما عادت لتقبل التأجيل، على هذا النحو توقف (عبدالرحمن منيف) عند بعض إشكالاتنا الكثيرة في (شرق المتوسط) وليوسع المجال بعد ذلك في (مدن الملح)، ويجد تناغماً مع أجيال قديمة وجديدة مثل حنا مينا وزكريا تامر وهاني الراهب وسعدالله ونوس وآخرين في سوريا، وتناغماً آخر مع أقطار العرب.

غير أن الأزمة العارمة انعكست في الرواية، هذا الحدث الفني الواسع والمدهش والذي مازال طارئاً في حياتنا الفكرية. وفي هذا المناخ لا يكفي عقد السبعينات في التحدي، كما كان عصر الستينات وفي سوريا بالذات، إذ عرفنا البنيوية في كتاب جان ماري أوزياس، ثم الانتروبولوجيا البنيوية في كتاب كلود ليفي شتراوس، وكلاهما صدرا في دمشق، مطلع السبعينات. ومع هذا التحول النقدي يكتب الروائي نبيل سليمان رواياته الأولى، وهي مغامرة لا شك في ذلك، فالعصر الحداثي يذر قرنه في كل شيء والرواية أول من يستجيب لهشاشة وجودها في حياتنا الثقافية، مهما قيل عن السبق العربي في السرديات، يقول نبيل سليمان «أما بالنسبة لي فقد أقبلت على كتابة روايتي الأولى (ينداح الطوفان) بحمولة دنيا من هموم الحداثة لكن ما كان ظاهراً وما كان كامناً في تلك الهموم، أخذ يضغط علي سريعاً وبقوة ومن كتابة روايتي الثانية (السجن) إلى تاليتها (ثلج الصيف)، في ذلك الضغط أقرأ اليوم محاولة فاتحة وخاتمة (السجن) في أن تضارع الشعر الحديث، بالأحرى قصيدة النثر وفي هذا الضغط أقرأ اليوم محاولة (ثلج الصيف) في جملة البناء الروائي وفي أغلب مفرداته»[4].

وقد يصح أن نسمي المحاولات الأولى لنبيل سليمان بالثلاثية تيمناً بثلاثية جان بول سارتر أو ثلاثية نجيب محفوظ، ونقصد رواياته الأول: ينداح الطوفان والسجن وثلج الصيف مع الاختلاف البين بين هذه الروايات وثلاثيات السابقين ولكنها المحاولة التي مكنت الروائي من تأسيس حلمه الروائي فهي ثلاثية التأسيس والتجريب يقول: «في ينداح الطوفان كان التنطع بخاصة للسلطان الاجتماعي وفي (السجن) كان التنطع للسلطان السياسي. أما في (ثلج الصيف)، فلعلها تنطعت لسلطان فني نقدي وروائي»[5]. وقد يكون سبب آخر دعانا إلى إطلاق الثلاثية عليها، هو

التقارب الزمني أي أن هذه الروايات يجمعها هم الحداثة أو محاولة الاقتراب من التقنية الروائية الحديثة، بعد أن توسعت مجالات الكتابة الروائية من القص التقليدي إلى تفجير الوعي داخل السرد مع مارسيل بروست في الزمن المفقود، (في ظلال ربيع الفتيات)، وحين ترجمت هذه الرواية إلى العربية وضع الروائيون أمام سؤال التجريب في الرواية العربية بل هو مأزق التجريب إذا كنا لا نمتلك أدواته، لقد كان بروست أكبر مجرد حين أوجد تياراً خاصاً في تاريخ الرواية، إنه تيار بروست المتعامل تعاملاً فريداً مع الزمن والباحث عنه أو هو زمن جيمس جويس في عوليس. لكن المهم الروائي التجريبي عند (نبيل سليمان) يتفاوت في رواياته الثلاث الأولى وهذا التفاوت نلاحظه في الفارق بين (ينداح الطوفان) و(السجن) وبين (ثلج الصيف)، يبدأ الكاتب نبيل سليمان رواية السجن بقصيدة نثر يقول فيها:

يــــــا جـــــبـــــل المــــرام
إليك أنشدت أبصارنا بأمراس المستقبل
والـــــــعـــــــنـــــــاد
ولـقـد ربـضـت مـنـذ أول الـتـاريـخ هـنـا
ولم نـكـن صـمـاً عـن نـداءاتـك عـلـى الدوام
كـانـت مـحـل الـعـراء الـذي تـشـكـو الـيـوم
مـرابـع مـن كـل لـون وهـنـاءات بـلا حـدود
يــــــا جـــــبـــــل المــــرام
تـنـغـرز الـيـوم في أنـحـائـك أظـافـر وحـشـيـة
ســدت الـطـريـق إلـى قـمـتـك

نـــــتـــــــت الأرض هـــــنــــــا

استنقع الماء الراكد في أقدم مدن العالم(6)

أغنية، أو قصيدة بل هي أقرب إلى المناجاة المباشرة منها إلى قصيدة النثر، والعنوان في رواية السجن خير هاد إلى الثيمة الأساسية في الرواية. إن وجود (وهب) في وهدة العذاب والقسوة والبؤس في إطار المكان الخاص (السجن)، هو توحيد لفضاءات السجن في الوطن العربي. لكن التميز هو في هذه اللغة الجذابة الرشيقة، وهذا التمكن من الأسلوب وجذب المتلقي اعتماداً على أفق توقعاته واعتماد ضمير الغائب، كل ذلك أبعد الرواية عن التجريب الذي كان مولعاً به. شعرية الرواية تتوسد النص وهي تندمج مع السرد فلا تبدو متطفلة عليه (كان الزمن يعرج به بيئاً... أين هي تلك النجوم المسمرة... الساعة تؤكد أن الليل لم ينته بعد، أو أنه لم يبدأ بعد(7)، اللحم والدم قررا ألا يسكتا، ويقول (الصقيع لص بارع... لو لم يكن كذلك فمن أين له أن يتسلل إلى(8) هذه الغرفة القبرية لابد إذاً من التوقف عند رواية (ثلج الصيف)، هذه الرواية الآسرة في أسلوبها والآسرة في تجريبها وتحديها للأطر السائدة في الكتابة. لقد كان الخيال الروائي واسعاً ممتداً يقف معه ويشده رمزية عالية تتكامل مع مفهوم جديد للسرد، فهو لم يعد ذلك الذي يركز على حركة الشخصيات في الفضاء الروائي بل هو ذلك الذي يضم جملة من المدخلات الغائب مع الحاضر والراوي مع السارد، وتبدو لعبة الأصوات المتعددة واحدة من المهارات الأساسية التي امتلكها الرائي (نبيل سليمان) في ثلج الصيف، ولعله أفاد من جملة الموروث الشعبي في تناص معه كما يقول «هكذا تضارعت (ثلج الصيف) الشعر في فاتحتها، على نحو ما فعلت. (السجن) سوى أن الأولى تابعت المضارعة في اللغة، ولعل ذلك هو ما جاء بالتناص مع نصوص شعرية بيد أن الهم الحداثي الضاغط، جاء أيضاً

بالتناص مع حكايات شعبية وأحسب ذلك الآن أنه كان تجلياً مبكراً لهذا العنصر الأساسي من عناصر الكتابة الروائية الحديثة أعني التناص»[9].

والتناص مع نصوص شعرية سابقة هو استثمار الشعري في الروائي، وإن جاء هذا من داخل وعي الكاتب، والتناص لعبة اللاوعي في النصوص، أنه يفرض نفسه دون أن نعيه حقاً، فهو مخزوننا الفني والإبداعي والأخلاقي... ولكن الحكاية الشعبية في الرواية ليس لها سطوع كسطوع الشعر، وإشارة الروائي نبيل سليمان إلى التناص، اعتراف منه بالتجريب وبحداثة الأسلوب، حين أصبح التناص أحد أعمدة النقد الأدبي وعناية باختين به في «أطروحاته فيما يتعلق بالظاهرة (الحوارية) التي تحكم العلاقات بين أشكال التعبير والنصوص. والخطابات التي مثلت قطيعة معرفية في ذلك السياق النقدي تولد وتطور عنها تيار نقدي كامل هو ما يعرف اليوم (بنظرية التناص)، أو تداخل النصوص التي دشنتها جوليا كريستيفا، ووجدت بلورتها الدقيقة نظرياً والفعالة تطبيقياً في كتابات جيرار جينيت»[10]. وهناك نوع من التشابهات التيبولوجية وفق مصطلح (جورج لوكاش) بين رواية ثلج الصيف وقصة صنع الله إبراهيم (تلك الرائحة) وإن كان (لوكاش) قد استخدم هذه التشابهات في تفسيره للأدب المقارن، مقارنة بمنهج التأثير والتأثر، لكن المناخ الستيني كان يوحي بل يدفع بهذه التشابهات، فالمحاصرون بالسجن هم المحاصرون بالثلج لاسيما في رصد السلوك وردود الأفعال داخل الأمكنة المحاصرة، في كل من العملين أما المغزى السردي فكان أكثر دلالة على التشابه حين تكون السلطة موضع الإدانة، سواء في سجن صنع الله إبراهيم أو في حصار المسافرين، فلم تستطع النجدة أن تفعل شيئاً ولم تفعل كسلاً، وعدم اكتراث وقد يكون المغزى أوسع من ذلك، لاسيما رواية نبيل سليمان.

ثلج الصيف مغامرة سردية أبدعها كاتبها وأصدرها منذ ثلاثين

عاماً عام 1973م اعتمد الكاتب على المتخيل السردي في حبك وقائع هذه الرواية الصغيرة (190 صفحة من القطع الصغيرة) وأدخل في مخيلة القارئ، أن الثلج ربما يسقط في الصيف، صيف سوريا، الشديد الحرارة عادة، ولم يكن الثلج المتساقط بغزارة إلا الإطار الذي تنمو من خلاله أو عبره الأحداث، لكن الثلج لا يأخذ معناه إلا بالإضافة أي الإضافة إلى الصيف لكي يتحقق المتخيل السردي ويثبت في الذاكرة، وحذف المبتدأ من الجملة المعنونة لوجود الدليل عليه... وهب أن الثلج قد سقط فعلاً في صيف ما... فإن هذا الثلج الحقيقي لا يخفي حقيقة الثلج المتخيل وهو أكثر رسوخاً في الواقع وأكثر إشراقاً، أكثر تصويراً فكيف إذا علمنا أن الثلج لا يقع ولن يقع في صيفنا اللاسع، وحين عمد الروائي إلى اختيار هذا اللفظ الملئ، بالإيحاء فلكي يضم إليه تلك الموحيات.... البياض، البرد، الصفاء، والنقاء، ولكي يخفي كل ما يمكن إخفاؤه تحت رماد الثلج ونديفه المتواصل.. رسمت الشخصيات، بعناية داخل هذا العمل، كل واحد منهم سارد أساسي إضافة إلى السارد الأول الذي هو الراوي الكاتب نفسه الذي تجده يحرك أبطاله المتهالكين العجائبيين بثقة الذي يعيش الحدث ولا يرويه أو يرسمه. فإذا أدهشك هذا البطل المتحدث عن نفسه شعراً أو نثراً، فلا تلبث إلا أن تحس الدهشة ذاتها في الآخرين في إحكام أدوارهم وتكامل صنعتهم، نحن أمام صنعة كلامية عالية لا تتحكم فيها الصدفة، بل العالم الواقعي والطبيعي، لطالما كانت الطبيعة رحيمة بالإنسان حتى وهي تسقط الثلج وتقطع الطرق، لكن المعضلة هي الإنسان ذاته فهمه الخاطئ لوجوده، طمعه، حبه الذي لا ينقطع لإلغاء دور الآخر وتسخيره ثم لامبالاته الكبرى.

إن سقوط الثلج في النهار ثم انقطاعه في الليل وتجدده طوال أربعة أيام، جعل الرحلة عبر الطرق مستحيلة فانحشرت، إيناس ورفيقتها سكينة والشاب العراقي الشاعر غيث الزابي وفيرا الأمريكية المتدفقة

شهوة وحياة ورفيقتها العجوز اللبنانية أم المنى مع شخصيات أخرى مثل أبي علي ومنير وجلال بك والأستاذ يونس وعيسى العبود.... فلقد وجد هؤلاء، إلا قليلاً منهم أن الفرصة سانحة للهو عابر سادر، كل مع مسافرة على الباص المتوقف، غيث مع إيناس، وجلال بك مع فيرا الأمريكية، ثم صراع وتنافس وتبادل للأدوار... حتى أن المعادل المفجع وهو الموت لم يردع هؤلاء، عن التوقف عن لعبة الهياج الحسي هذه.. على هذا النحو تموت (صديقة) الطفلة المريضة بنت عيسى العبود ثم تموت بعدها العجوز الشيطانية أم المنى، يقتلهما الانتظار والبرد والقلق وسط الطريق الموحش. فعل الموت ومشهده المأساوي نجد انعكاسه في (صديقة) أكثر من (أم المنى) وكأن للموت دلالات غير الدلالة العامة، فصديقة طفلة مريضة أخرجت من المستشفى في دمشق ويعود بها أبوها إلى أمها في حمص وتقع الكارثة ويسقط الثلج وتموت صديقة دون أن تظفر بلقاء أمها وإذا كانت الفاجعة مؤلمة إنسانياً فهي ليست كذلك عند جميع ركاب هذا الباص أو الباص الآخر. أما فاجعة (فيرا) بأم المنى فهي فاجعة من نوع آخر «في أثينا وصلت إلى فيرا أخبار العجوز اللبنانية التي لا تحول ولا تزول أم المنى. وفي قبرص سمعت من يتحدث عن سماسرة الشرق (....) فكان أن اتجهت إليها فور ما وطئت قدماها بر لبنان، مؤملة إن تيسر الصفقة معها ما تنويه في استانبول وفي سواها، هكذا انطلقت المرأتان: المغامرة الشبقة الشقراء والعجوز الخبيرة، ثم هطل الثلج»[11].

إن المتأمل في الرواية كلها، يلمس التركيز الشديد على الجمل القصيرة التي تشع بالدلالة، والمفعمة بالإيحاء، فالثلج الذي لما يزل يهطل، هو لازمة كل فعل داخل الرواية، إنه الحدث الأهم، ومن خلاله يمكن رصد حركة الشخوص الفعل والسلوك، سواء الطبيعية منها أو الشاذة، الثلج.. البياض المطلق مثل السواد المطلق، لا تحده الحدود، وإذا كان البرد هو المرافق لهذا الامتداد، فإن الجو النفسي داخل الرواية مفعم بالإثارة،

لاسيما جانبه الرمزي، الذي يتخفى السرد وراءه، وإذا كان المسكوت عنه، هو ما يبحث عنه عادة، فإنه المعادل للرمز والمعادل للثلج، ويكاد الروائي، يخرج هذا السكوت عنه من سكونه ليقول واصفاً كلام العسكر المنقذين، الذين أرسلوا لفك أسر الثلج «أنتم تعلمون أن ثمة أيد فوق أيدينا ولابد أن نطيع أتدرون؟ لولا أن تصميمنا على الخروج إليكم انقلب تمرداً، لما رضخوا للأمر»[12]. ويعقب ذلك شيء ما من السخرية على لسان المسافرين» اسمعوا واضحكوا.. أليس شر البلية ما يضحك؟ قالوا: إنهم قد أعلموا بكوارث الثلج في بلدنا (.......) وستصل نجدات ضخمة من كل العالم»[13].

وبينما الباصات متوقفة والثلج يتساقط، يأتي صوت الأمريكية مجلجلاً وهي تشير إلى وضع الشرق العربي النائم الذي ينتظر من يفتح طريق الثلج، ولا أحد، لا أحد غير تشمير السواعد.. هذا ما ورد على لسان (فيرا) الأمريكية التي تبحث عن متعة الشرق، الذي لم يبق منه إلا هذا المتع، بعد أن أفرغت مصادر الحياة فيه/ مصدراً مصدراً.. (أين هو ذلك الرجل الذي تأففتم منه جميعاً حين استنهضكم، لتشقوا الطريق بأيديكم؟ بالله عليك، قل لي يا جلال بك ماذا ستفعلون، ودمشق غارقة في دفئها أو فقرها؟ هل ستظل تلاحقني يا عزيزي؟ وهل سيظل الأستاذ منير يلوب بيني وبين سكينة؟ (...) إن ذلك الرجل هو المخطئ الوحيد بينكم»[14].

لقد أشارت إلى (أبي علي) الشخصية الغامضة في الرواية، كلما أراد القارئ أن يمسك بها، تهرب منه لكنه الضد، القليل المنزوي وسط ركام الفوضى والعبث الذي تمثله الشخصيات الأخرى، منير والأستاذ يونس وجلال بك، إنه المعذب بخطئه (بصوابه) حين امتدحته الأمريكية (فيرا)، وجدته ربما الوحيد الذي يقف خارج مهرجان الزيف هذا، ولولا

تعاطف العسكريين القادمين للإنقاذ، لظلت الرواية أسيرة جانبها السلبي وفظاعاته...

فهل أبو علي ضميرنا المنهك وسط طبقات الضباب والحيرة والإهمال.. ولماذا كان أبو علي الوحيد الذي يكنى دون اسمه الصريح؟ إنه لم يندمج بمهرجان الرغبة الذي حل على المحاصرين، و: كأنهم وجدوا ضالتهم في هذا الحصار.. الكنية شاعت في فترات النضال العربي السري والعلني؛ وهي في الرواية، تحويل الرمز إلى معادل مهزوم ومتهم وسط هذا الفراغ.. «إن أبا علي لا يؤمن بالسحر، تلك الخطة وكل خطة كما قال، تنقلب قوة سحرية إذا يمسك بها ساعد صلب»[15].

لم يلق الروائي كثيراً من الضوء على هذه الشخصية التي بدت غامضة، غموض قدرنا العربي، لكنها سرعان ما شعت بحضور غريب، منذ أن اتهم زوراً بالقتل جلال بك، كان ضحية أكذوبة سرعان ما تكشف سرها بعد حين، أبو علي الملغز والمتهم هو نفسه الذي يدير دفة الموازنة بين واقع خاو وأمل ممكن أن ينهض، هو الذي يوضح سر الثلج المتهاطل في هذا الصيف «المناخ في هذه المنطقة من العالم يتغير هو الآخر، لا شيء يدوم، ولكن أيكون التغيير نحو الهلاك؟ إن استمر الثلج ثلاثة أيام أخرى فماذا يحل بالبلاد؟ هل ستتحمل ستة أيام من هذا البلاء؟ إن أحداً لم يتهيأمن قبل لمجابهة هذه الأحوال. قالوا: حتى أسطحة المنازل في بلدان الثلج تصنع على هيئة خاصة، من القرميد أن أسطح منازلنا جميعاً ستتشقق، وإن عاود هذا الثلج في صيف آخر أو شتاء، فلن يعلم العواقب عليم. لن يسلم حجر ولا شجر ولا نافخ في النار»[16].

الرواية تضع شفرات في النص، على وفق ما يذهب إليه مايكل ريفاتير، والشفرات هنا: ثلج الصيف أو ثلج الشتاء لا فرق، الماء المنسرب من السماء، على القارئ أن يسد الفجوة التي أوجدها النص، والفجوة هنا

موضوعة قصداً، لكي يقاوم النص سهولة التلقي، وفق ما يرى أصحاب نظرية الاستقبال، لكي تذهب النفس في تقديره كل مذهب، وهي مسارب النقد الأدبي الحديث، ويبقى القارئ فاعلاً في النص موثراً فيه قبل أن يكون هو المتأثر.

نبيل سليمان مسكون بالشعر، بالغرائبي الأسطوري وحين يكتب يضمن السرد شيئاً من الشعر، وليس هذا تقنية جديدة بل هو توظيف جديد، حين يكون الشعر أحد أدوات السرد، لغموضه ودهشته واحتفائه بكل ما هو غريب، ويحضر الشعر كلما حضر الراوي الحقيقي، أو كلما حضر غيث الزابي، المأخوذ بإيناس، هذه المسافرة المثيرة، هو الثنائي الشعري العاطفي، الذي تخفى به الراوي ليمنحه كل ما يحب، البداية التي تعني الطفولة والشباب، ثم النهاية التي بدأت منطقية باقتران غيث وإيناس، وكأن الروائي ما أراد للسرد أن يأخذ كل فضائه المخيل، ليمنحه شيئاً ما من الواقعية السردية. وهل إيناس إلا القصيدة الأجمل التي لاقت غيث على قارعة الطريق أو على قارعة الباص».. وحدنا الآن، تحت هذه السماء الفسيحة، تمتد ملء مساحات الثلج اللامتناهية، ورائحة الحياة تنفذ من الأعمال كزخم إلهي. إنها غريبة مثيرة تستفزّ الأعصاب وتشرئب بالمرء.. ثلج يتساقط في الظلام، وأنت واقف على أبواب مدريد.. وأمامك أجمل أشيائنا.. الأمل، والحنين والحرية وجيش يقتل الأطفال وربما تتجمد قدماك المبتلتان هذا المساء.. الثلج يتساقط، وأنا أفكر فيك هذه اللحظة، قد تخترقك رصاصة، وعندئذ لا يبقى ثلج ولا ريح ولا ليل».

هل الشعر الطافي على سطح الكلمات/ هو لغيث أم هو لناظم حكمت أو هو لأسلوب السرد العام في الرواية، لقد صهرت الرواية ذلك كله في وحدة سردية.. على هذا النحو، يتداعى الشعر على خاطر إيناس، تجاوباً مع المشاعر الفياضة لغيث الزابي. هذه الشخصية الأثيرة، المنفية

من بلادها العراق، ومع غربة النفي، غربة الشعر، غربة الحب هذا الذي يولد زمن الطوفان (زمن الثلج). وعوداً على بدء، فإن الكاتب قدم ما هو جديد على مستوى السرد، حين جعل الشخصيات تقدم نفسها بل تنسج الحدث الرئيسي بضمير المتكلم، خلاف روايتيه السابقتين في الثلاثية المفترضة. هناك توق، التحام بالحداثة، فهو طريق لابد منه، لإنقاذ السرد العربي من تقليديته التاريخية «إما ضغط الهم الحداثي على جملة البناء الروائي (ثلج الصيف) عن أفراد الأصوات الروائية، بما في ذلك صوت الراوي في فاتحة الرواية وخاتمتها وكان التيمن هنا برباعية الإسكندرية وميرامار. وهكذا راحت كل شخصية في (ثلج الصيف) تنقل السرد بضمير المتكلم نقلة فنقلة وعلى نحو متصاعد ومتقاطع ومتوازٍ معاً. وهكذا تعلمت كيف يكون الراوي والسارد شخصية من شخصيات الرواية فتتطامن، قدرته الكلية الأليفة في السرد التقليدي، لتمضي الشخصية بحسبان حياتها الروائية»[17].

لقد قدمت (ثلج الصيف) رؤيتها الفنية التجريبية التي تركت في القارئ جملة من التساؤلات، قبل أن تترك آثارها السياسية والوجدانية، وهما أهم بعدين من أبعاد هذه الرواية. ونهاية غيث وإيناس، لم تكن إلا النهاية الطبيعية في مسار الرواية، بعد أن وحدت المعاناة بينهما لا معاناة الباص، بل معاناة الشعر والوجود، هذا الوجود الذي أصبح مثاراً للتساؤل بعد الأحداث الجسام، لاسيما ما حدث في صيف عام 1967م.

وبعد عمل ناجح ومهم جربه الروائي في ثلج الصيف، واصل الشوط بعد انقطاع للنقد، دام أربع سنوات، ليعود ثانية، فينغمس في (المسلة) و(جرماتي) حتى عام 1980م، ثم ليجتاز المسافة إلى أطياف العرش ومدارات الشرق. هذا الشرق المؤرق، المفعم بالأعاجيب، والمفعم بالهزائم... ويستشرف نبيل سليمان الآتي، فلن يرى إلا هذا المتكرر المعتاد، في حياة الألفة العربية التي أدمنت التراجع منذ زمن التحديث ونشوء الدول.

هذا الكم المعتاد من الخيبة أودى بخليل حاوي ميتاً في لحظة يأس، صيف عام 1982م، حين وطئت إسرائيل أبواب بيروت.. والخيبة نفسها التي باتت تؤرق وتحزن بل وتميت، هؤلاء المنفيين في أوطانهم، أو المنفيين من أوطانهم، هم الذين لم يكحلوا عيونهم منذ زمن طويل وطويل جداً بإشراق ولو لفترة وجيزة. ويلخص نبيل سليمان الواقع المأزوم والذي تبناه روائياً وفنياً بالقول (عن ذلك الإيقاع المتجدد الصارخ الصامت الرهن والتاريخي، وحيث تتقلص الحدود وتتمدد، كما يجأر (عادل) في (المسلة) وكثيرون وكثيرات في (مدارات الشرق)، وحيث يستفيق أو يقوم الوحشي والحضاري معاً في الإنسان والواقع والحلم والماضي والحاضر والمستقبل.. على هذا الإيقاع - وكما ستكتب «(هزائم مبكرة) بعد عشر سنين مما كتبت (جرماتي) - يعود خليل حمدان صيف 1967م مهزوماً من القنيطرة، ثم يعود شتاء 1970 مهزوماً من إربد)[18].

وحين يكون الكاتب منسجماً مع الداخل، الضمير، لا يقترب من الإيديولوجيا أو يبتعد عنها، بل هو شاهد اكتوى حتى العظم بالنار الأزلية، وحين لا يخبو أوارها الحارق، يظل الحلم كأي شيء في حياتنا، كابوساً أكثر منه حلماً، تماماً كأحلام الموتى، في (ثلج الصيف) الذين قضوا بالانتظار، إنه الموت الملقى على قارعة الطريق، ومفرداته، التحجر، الملاذ العابرة، الانشغال بالتافه السطو، التسلق... لا شيء يحدث صدفة حقاً، لكم انتظرنا الصدف أن تفعل شيئاً فلم تفعل، حتى الصدف تخذلنا كل حين، وظل نبيل سليمان يوثق رؤيته، حين يخاطب الراوي/ الكاتب الذين توحدا في فاتحة رواية (جرماتي) المعنونة هوامش فيقول: «اسمع يا أخي كم تأخرت حتى اكتشفت أن هزيمة 67 لم تكن الأولى، هل تذكر ما كنت أحدثك به عن الانفصال؟ أجل كان الانفصال هزيمتنا الأولى. بل ماذا أقول؟ كانت الهزيمة الأولى سنة 1948م اسمع يا أخي: حتى في معارك الـ

56 التي فتحت عيني على الدنيا عليها، كما تأخرت حتى فهمت ما كان يعنيه بيزو حين ذكر الصور الإسرائيلية لأسلحة وأحذية الجنود المصريين»[19].

ولئن تطرقنا إلى (ثلج الصيف) فإننا نرى أن هذه الرواية كانت خاتمة مرحلة حاسمة في حياة نبيل سليمان الروائية، وهي بسبب أهميتها في تاريخه الروائي، ستكون منطلقاً لقراءة عوالمه الأخرى المدهشة التي ظهرت تباعاً في رواياته الأخرى.



الهوامش

1) د. معجب الزهراني. نحو التلقي الحواري. مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي. مجلة العلوم الإنسانية كلية الآداب - جامعة البحرين. العدد (3) شتاء 2000م. ص 146.

2) د. معجب الزهراني. سابق. ص 146.

3) محمد ولد بوعليبة. النقد الغربي والنقد الأدبي. مجلة علامات في النقد. العدد 11، 2002م ص 190.

4) نبيل سليمان. بمثابة البيان الروائي. دار الحوار. ط 1998م ص 20.

5) نبيل سليمان. بمثابة البيان الروائي. سابق. ص 23.

6) نبيل سليمان. السجن. دار الفارابي. بيروت ط 3/ 1982. ص 7.

7) المصدر السابق. ص 34.

8) المصدر السابق. ص 31.

9) نبيل سليمان. بمثابة البيان الروائي. سابق. ص 21.

10) د. معجب الزهراني. سابق ص 246.

11) نبيل سليمان. ثلج الصيف. دار الفارابي: بيروت. ط 2 1979 ص 12.

12) المصدر السابق. ص 178.

13) المصدر السابق. ص 178.

14) المصدر السابق. ص 63.

15) المصدر السابق. ص 145.

16) المصدر السابق. ص 31.

17) بشابة البيان الروائي. سابق ص 21.

18) المصدر السابق. ص 144.

19) المصدر السابق. ص 144.



دراسة العنوان:

يشغل العنوان: «كائنات محتملة» حيزاً شاسعاً بأسفل الغلاف، بينما يبدو اسم المؤلف واسم السلسلة التي أصدرت الرواية، متزاحمين في أعلاه في مساحة متساوية مع المساحة السفلى المخصصة للعنوان.

كتب العنوان ببنط غليظ، وخط يقوم على رسم بعض الحروف على شكل دوائر بعضها مكتمل، وبعضها الآخر غير مكتمل. أما النقط فوق الحروف، فقد اتخذت شكل كرات صغيرة، بعضها وضع بشكل أفقي، وبعضها الآخر بشكل عمودي. ورغم أنه يحتل الحيز السفلي من الغلاف، إلا أنه مع ذلك يتسم بالبروز والظهور، ويثير انتباه المتلقي بخطه المتميز المنزاح عن الخطوط العربية المألوفة.

إن العنوان يختلف شكلاً وحجماً عن اسم المؤلف واسم السلسلة المصدرة للرواية. فقد كتب اسم الكاتب محمد عز الدين التازي بخط مألوف بلون أبيض في أرضية سوداء. بينما عرف اسم السلسلة «روايات الهلال»[1] نوعاً من التشكيل يهيمن عليه شكل الهلال.

على المستوى التركيبي نلاحظ أن العنوان مركب من وحدتين معجميتين هما: كائنات: جمع غير معرف، خبر لمبتدإ محذوف تقديره اسم الإشارة هذه أو تلك. ومحتملة: صفة لكائنات. تؤشر الوحدة المعجمية (كائنات) على نكرات من الأحياء، قد تكون جماعة من الناس أو الحيوان. وتحيل الوحدة المعجمية (محتملة) على أن هذه الكائنات من الممكن أومن المحتمل وجودها في عالم الناس. بيد أن ما يجعل المتلقي

يستبعد كون هذه الكائنات تنتمي إلى عالم الحيوان هو صورة الغلاف التي هي عبارة عن لوحة تشكيلية لفتاة أو امرأة يبدو من خلال هيئتها ولباسها أنها تنتمي إلى فئة اجتماعية فقيرة. والملاحظ أن اللوحة بالشكل الذي رسمت به، والخلفية التي تؤثث فضاءها توحي بالأجواء الغرائبية التي سنصادفها في الرواية.

إن العنوان يكتسي أهمية بارزة ضمن العناصر الأخرى المكونة للغلاف. ولا يخفى أن ثمة قصدية لتبئيره باعتباره أيقونا يحيل على العالم الروائي الذي وراء الغلاف. ولكن لماذا احتل العنوان على المستوى الموقعي الفضاء السفلي للغلاف ولم يتصدر موقعاً أكثر بروزاً كأن يحتل مثلا وسط الغلاف أو أعلاه؟

الواقع أن ورود العنوان في موضع هامشي من الغلاف له دلالته في سياق المتن النصي[2]. إنه يتضافر مع صورة الغلاف ليحيل على الشخصيات المهمشة التي يمتلىء بها العالم الروائي في رواية «كائنات محتملة». فكل الشخصيات تنتمي إلى الهامش وإلى قاع المجتمع. وحتى الفضاء المهيمن في الرواية هو فضاء مهمش منسي، ذلك هو مدينة زرقانة. يلخص السارد طبيعة هذا الفضاء، وطبيعة الشخصيات التي تحيا فيه في المقطع الاستهلالي الذي تبتدىء به الرواية كما يلي:

«كون صغير

مدينة للظلام والظمأ والغلواء، أناسها يحيون بين الأبهاء والخرائب والحدائق والحرائق .

عالم منسي، متأخر في زمانه راجع في أفول»[3].

من خلال هذه العتبة النصية (العنوان) يمكن الدخول إلى عالم (كائنات محتملة) الذي يزخر بالشخصيات والأحداث والفضاءات الواقعية

والأسطورية، والأجواء الغرائبية، وغيرها من المكونات البنائية والتيماتية. وسنحاول مقاربته انطلاقاً من دراسة مكونات الخطاب الروائي الآتية:

السرد الروائي:

يقوم السرد الروائي في رواية «كائنات محتملة» على مسارين سرديين:

المسارالسردي الأول: يتمثل في المحكي الرئيس في الرواية. وهو محكي صلاح مهندس الآثار الذي قدم إلى مدينة «زرقانة» ليرمم بها برجاً تاريخياً. وهذا المحكي لا يتخذ مساراً خطياً في السرد الروائي ، بل يرد بشكل لا يخضع لأي ترتيب أو تتابع. إنه يتبنى «نوعاً من التركيب السردي المتداخل»[1].

وفي مثل هذه الرواية المنفلتة من طرائق السرد التقليدية، يكون لزاماً على القارئ أن يفككها ويعيد تركيبها[5]. ونحاول ترتيب أهم أحداث المحكي الرئيس على النحو التالي:

وصول صلاح إلى مدينة زرقانة لترميم البرج التاريخي ← اتصاله بعبدالصادق (النادل) صاحب مقهى ومطعم «الزهراء» ← اتصاله بالمهندس البلدي في مصلحة الآثار بالبلدية ← معاينة البرج ← إقامته في بيت الغرناطي والتقاؤه بالمرواني العائد من هجرته في ألمانيا وبصاحب الورقات الشجرية الثلاث وبالمعلم النجار. وبعد الإقامة الطويلة التي لم يكن يتوقعها بزرقانة، يعود إلى مدينته الأصلية تافراوت[6] ، ولكنه لا يستقر بها ، لأنه وجدها قد تغيرت، وألفى نفسه فيها غريباً. عودته إلى زرقانة ليجد نفسه أيضاً غريباً وحيداً بعد موت المعلم النجار ولجوء صديقه الودود عبدالصادق إلى التصوف في الزاوية

الحراقية بتطوان. لم يصادف إلا صديقه الغرناطي الذي عاد لتوه من مهجره بإسبانيا. لذلك يقرر مغادرة «زرقانة» رغم محاولة صديقه الغرناطي استبقاءه».

المسار السردي الثاني: ويتضمن عدة محكيات تتعلق بشخصيات أخرى في الرواية أمثال: الشاب ربيع - فريديريكو سيبيانو - الحسناء «مباركة» - عبدالصادق - الساحرات - المرأة المعدنية المعجبة بالمجاهد عبدالكريم الخطابي - الإمبراطور: محتكر بيع الحلزون - الفقيه الزرقاني - المُعَلِّم الانتهازي - صاحب الورقات الشجرية الثلاث - المرواني - الغرناطي - سعد الدين ابن المعلم النجار محمد المرغادي الذي حوكم في إحدى محاكمات الرأي التاريخية التي كانت شهدتها البلاد أوائل الثمانينات - الحولاء زوجة المرواني - كريستين حبيبة صلاح.

يرصد السارد من خلال هذه المحكيات عالم «زرقانة» الذي يمتزج فيه الواقعي والتاريخي بالأسطوري والغرائبي. والملاحظ أن أحداث الواقع في بعض هذه المحكيات هي أغرب وأعجب من الأحداث التي تقع في الأساطير والخرافات.. وهذا يدل على أن ثمة واقعاً مأساوياً تعيشه زرقانة وأناسها البسطاء.

الشخصيات: تنتمي أغلب الشخصيات[7] كما يتبدى لنا ذلك من خلال المحكيات المشار إليها أعلاه، إلى الهامش وإلى قاع المجتمع بل إلى قاع قاع المجتمع على حد تعبير د. علي الراعي لدى حديثه عن رواية «وكالة عطية» لخيري شلبي[8]. فهم يعيشون في مدينة مهمشة فقيرة، يعاني فيها الناس أقصى درجات الضياع والتهميش والحرمان، وقصارى طموحهم أن يحظوا بالوصول إلى الشاطئ الآخر كيفما كانت الوسيلة، ومهما كانت العواقب.

ولكن هذه الشخصيات تتميز بتوزعها بين قيم وسلوكات متناقضة:

النذالة والشهامة - الطيبوبة والمكر - الرقة والقسوة - خيانة الوطن والتفاني في حبه - النزعة الأنانية الفردانية، والإحساس بالانتماء القومي.

وإذا كانت الرواية تتميز بتعدد الشخصيات، ووفرة المحكيات والأحداث، فإن المنظور السردي الذي نرى من خلاله الكون الروائي يتميز بدوره بالتعدد والتنوع.

المنظور السردي:

يمكن أن نصنف الساردين في «كائنات محتملة» كالتالي:

1 - **السارد صاحب الاستهلال**: ابن ضربان الشرياقي. والملاحظ أنه يستخدم ضمير المخاطب. يوجه خطابه إلى السارد الرئيسي في الرواية ليخطره - وكأنه يشمت به - بوقوعه في شرك الحكي عن مدينة زرقانة وعجائبها وغرائبها، كما ينبهه إلى علمه صعوبة اختراق الأسرار التي تحتفظ بها، والمعاناة التي يتجشمها من يتصدى للحكي عنها.

2 - **السارد الرئيسي صلاح التافراوتي**: وهو راوٍ شاهد على الأحداث، مشارك فيها، يحكي عن غيره أكثر مما يحكي عن نفسه[9].

3 - **السارد المعلق**: ويتدخل للتعليق على السارد الرئيسي في مواطن عديدة من الرواية[10] فيعلق على الطرائق التي يعتمدها في السرد، وعلى المنظور السردي الذي يروي من خلاله الأحداث. وينتقد تلكأه في سرد أحداث الهجرة التي هي موضوع الرواية، كما يدعو القارئ إلى عدم تصديق ما يرويه، فما هو إلا كذب وتخاريف تقع في ذهن السارد الرئيسي.

إن السارد المعلق يعلن تمرده على السارد الرئيسي، لأنه لا يريد أن

يمارس الحكي على الطريقة التي عهد بها إليه إنه راوٍ كلاسيكي - كما يصرح هو نفسه بذلك - يسرد حكايته اعتماداً على البنية الكلاسيكية للرواية

(بداية وسط نهاية) لا على أساس السرد القائم على نتف وشظايا وحكايات أو شذرات مفككة كصنيع خصمه السارد الرئيسي.

إن السارد المعلق يعتبر أن هذه الرواية لا مؤلف لها، وإنما الذي يؤلف بينها الحكايات التي تقع في مدينة زرقانة (ص: 68) وهذا ما يشير إليه ميشيل بوتور بقوله: «ليس الروائي هو من يصنع الرواية، بل إن الرواية هي التي تصنع نفسها بمفردها، وليس الروائي إلا أداة مجيئها إلى العالم»[11]. إنه هنا يتبنى التنظيرات الحديثة في الكتابة الروائية في بعض التعليقات، ولكنه في الأغلب يجنح إلى تبني الطرائق السردية المعتمدة في الرواية التقليدية. ومن ثمة جاءت تعليقاته اللاذعة حول خواتم الشخصيات الروائية التي كان ينبغي أن تكون خواتم سعيدة.

والملاحظ أن السارد المعلق يقوم بدور التنظير للكتابة الروائية، والكشف عن التقنية المعتمدة في بناء الرواية، (اعتماد رواة متعددين - تعدد الشخصيات - الابتعاد عن البناء الكلاسيكي المنظم وإقامة الرواية على أساس بناء يجعلها قائمة على نوع من الفوضى المنظمة)[12].

السارد - الشخصية المرواني:

يتسلم السارد الشخصية المرواني زمام السرد من لدن الراوي الرئيسي مرتين فيحكي لنا السارد - الشخصية المرواني في مقاطع سردية عديدة عن سيرته، وما وقع له من أحداث جسام، أثناء هجرته إلى إسبانيا، ثم إلى ألمانيا، وعن الشخصيات التي صادفها سواء في زرقانة أو خلال هجرته في الغرب الأوروبي.

السارد - الشخصية المعلم النجار المرغادي:

يتكفل هذا السارد الشخصية المشارك في الحدث بسرد أحداث تتعلق على الخصوص بابنه سعد الدين الذي يعتبره أكبر وجع في حياته. إنه يمثل الأبوة المفجوعة في ولدها الوحيد الذي خاض غمار السياسة، فأجبر على النفي إلى إسبانيا فراراً من حكم غيابي قاس. ولأن المعلم النجار فنان في النجارة (من أصل أندلسي)، وعلاقته مع الخشب علاقة حميمة، فقد صار ملاذه، يخفي بين نقوشه أشجانه وآلامه وحرقته «إنني أعود إلى الخشب، أحسه وأرق له، فيرق لي» (ص: 113). في هذا البلد كان يلين الحجر، وتنعم جذوع الشجر، بينما تقسو وتغلظ قلوب البشر.

ويلاحظ أن حكي هذا السارد يمتلئ بالشجن، ويتسربل بالشاعرية، وينم عن نفس شديدة الرهافة. وحديثه عن ابنه سعد الدين يقطر رقة وحناناً وإنسانية. إنه قطعة أدبية راقية مليئة بالإحساس الإنساني الرفيع (ص: 113).

من خلال سرد السارد - الشخصية المعلم النجار، نتعرف على الأوضاع السياسية التي كان يعرفها المغرب بعد أحداث سنة 1981. ويلاحظ أن ما يميز السرد لدى هذا السارد هو المزج بين أحداث تاريخية وقعت في عالم الواقع، وأحداث وقعت في عالم الأحلام والكوابيس.

السارد - الشخصية الغرناطي:

نصادف سرد الغرناطي في ثنايا الرسائل الثلاث التي بعثها إلى خطيبته «عشوشة»:

ففي الرسالة الأولى يحكي الغرناطي العاشق الصادق لخطيبته عن

كيفية هجرته على متن مركب صغير مع 17من المهاجرين السريين ، وعن وصوله إلى إسبانيا . وفي الرسالة الثانية ، يحكي عن ظروف حياته وعمله المضني، ويعبر لحبيبته عن خوفه عليها من أولاد الحرام ، كما يخبرها بأنه تخاصم مع أحد السماسرة المغاربة ، فهدده بإبلاغ السلطات الإسبانية عن وضعه غير القانوني. أما في الرسالة الثالثة فيبلغ الخطيبة تعرضه للطرد من العمل. إن سرد الغرناطي يأتي عن طريق رسائل حميمة لعاشق صادق العشق يبعثها إلى امرأة لا تأبه بالعواطف ولا يهمها إلا المال القادم من الضفة الأخرى.

الفضاء الروائي:

يمكن أن نقسم الفضاء الروائي في رواية «زرقانة» إلى فضاءين:

1 - الفضاء الرمزي:

هو مدينة «زرقانة» وتتضمن عدة فضاءات تؤثثها ، وتوهم المتلقي بوجودها في عالم الواقع «فهناك في «زرقانة» المرسى والديوانة ومحطة القطار ، وقبل أن يظهر البنك ومركز الشرطة، ومقر الباشوية والمجلس البلدي. ما كان في «زرقانة» غير البرج والعبيد الذين يعيشون بداخله وحواليه» (ص: 17) ، ولكن الراوي يوحي إلينا أنها تنتمي إلى عالم أسطوري. يقول: «لعلي أمام مدينة أسطورية يكون الداخل إليها مفقوداً والخارج منها مفقوداً أيضاً» (ص: 18) ، وغير خفي أنه كما «أن زمن الرواية ليس زمن الساعة ، كذلك فإن مكان الرواية ليس المكان الطبيعي. فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة»[13]. و«ليس من الضروري أن نبحث عن مماثل له في الواقع، مادامت وظيفة المكان في الرواية وظيفة رمزية واستعارية، تؤدي دورها مع المكونات الأخرى للعالم التخييلي في الرواية»[14].

ولكن الراوي يأبى إلا أن يصرح لنا في نهاية الرواية بأن هذا الفضاء، سواء بملامحه التي لها وجود في الواقع، أم بملامحه الفانطاسطيكية التي أضافها إليه خيال المؤلف، هو صورة مصغرة لفضاء واقعي أكبرهو المغرب.

إن فضاء زرقانة كما تقدمه الرواية هو فضاء التهميش والقهر والفقر والفساد الإداري والارتقاء الاجتماعي عن طريق الانتخابات التي كثيراً ما يشوبها التزوير والتزييف. هو شاطئ يقف عليه أبناء هذه المدينة المحرومون، يحلمون بالهجرة إلى الضفة الأخرى، فراراً من هذا الجحيم الأرضي الذي يبدو أنه غير قابل لأن يصير حيزا أكثر إنسانية وقابلية للحياة الكريمة.



الفضاء الواقعي:

1 - **فضاء مدينة تافراوت**: التي قدم منها الراوي صلاح. والملاحظ أن الراوي لا يعنى بوصفه، ولا يأتي في الرواية إلا كإشارة باعتباره مدينته الأصلية، وهو فضاء البراءة والبساطة.

2 - **فضاء الرباط**: فضاء المركز وهو فضاء السأم والروتين الإداري. مدينة الرباط ببحرها الذي تتكسر أمواجه على صخور شواطئها بشكل رتيب متكرر لا نهائي «ساعات طويلة، أقضيها أمام ذلك المشهد» (ص: 38)، وبإدارت وزاراتها التي يقضي فيها الراوي زمناً مليئاً بالسأم والقنوط دون أن يكلف بعمل ما. «ففي العمل لم تكن لي مهمة أقوم بها، ولكن أحضر في الوقت وأخرج في الوقت. ومكتبي في الوزارة لايزوره أحد لقضاء غرض» (ص: 38).

3 - **فضاء (تطوان - الشاون)**: وهو فضاء الهامش. صحيح أن ثمة إشارات إلى طابع هذا الفضاء الأندلسي الحضاري، إلا أن ما تعرض

له من تهميش لسنوات طويلة جعله فضاء يمتلئ بأوكار الخارجين على القانون.

4 - **فضاء المدن المهجرية**: مربيبا - برصلونة (اسبانيا) فرنسا - ألمانيا. وهذا هو الفضاء المحلوم به من لدن أهم الشخصيات الروائية كالمرواني والغرناطي. إلا أنهم لم يجدوه فضاءً مفروشاً بالورد والرياحين، كما كان يتهيأ لهم، بل ألفوه جحيماً أرضياً آخر. صحيح أن هذا الفضاء مكن بعض الشخصيات من خوض غمار التجارب مثل المرواني الذي استطاع أن يكسب مالاً وفيراً، ويحظى بكثير من متع الجسد والروح، إلا أنه عاد يجر أذيال الخزي والخيبة بسبب خيانة زوجته (الحولاء) التي أغرتها الحياة الجديدة، وبهرها بريق المال.

والملاحظ أن ثمة تقابلاً بين هذه الفضاءات: فالمركز يقابله الهامش، والجحيم الأرضي على أرض الوطن، يقابله جحيم آخر خارج الوطن تعتوره أشكال شتى من المعاناة والحرمان والإذلال.

تعدد اللغات:

يمكن أن نصنف التعدد اللغوي في الرواية كما يلي:

1 - لغة الحديث اليومي:

والملاحظ أنها تتخلل في الغالب لغة السرد الفصيحة، وتأتي على لسان شخصيات من هامش المجتمع كعبدالصادق والمرواني. وتقترب بعض الجمل في بعض المقاطع السردية مما يسمى باللغة الثالثة، مثل ما ورد على لسان المرواني: «كان المفضل خردينيرو ولاعب كرة القدم في خط الهجوم مع فريق زرقانة. مرة وجدته يشرب قرعة بينو مع واحد صاحبه» (ص: 136).

2 – لغة العدول:

وهي اللغة التي يكتب بها العدول وثيقة الزواج بما تتميز به من طقوس ودقة وتوثيق. (ص: 81).

3 – لغة النقد الروائي:

ونجدها لدى الراوي المعلّق الذي يوظف بعض تقنيات و مصطلحات مكونات الخطاب السردي المعتمدة في الرواية، فنصادف مثلا كلاماً حول الرواية يرقى إلى التنظير الروائي (السارد – السارد العارف بكل شيء – الشخصيات تسرد حكاياتها الخاصة والمؤلف يتوارى خلفها ـ الوقائع تقع في مخيلة الراوي صلاح (ص: 35 وما بعدها).

4 – لغة الرسائل:

وقد استخدمها المؤلف في الرسائل الثلاث التي بعثها الغرناطي إلى خطيبته «عشوشة»، وتتخللها بعض الكلمات الدارجة (الله يعرض لكم السلامة)، وبعض الكلمات باللغة الاسبانية (فوبرا – بوينوس دياس – ليتشي وطوسطادا مع الكيسو) (ص: 101).

5 – اللغة الأجنبية:

والملاحظ أن الرواية ورد فيها الكثير من الألفاظ الأجنبية وخاصة من اللغة الإسبانية التي دخلت اللهجة المغربية وخاصة لهجة أبناء الشمال المغربي.

ويفسر د. محمد برادة ميل الروائي العربي إلى استخدام كلمات أجنبية برغبته في «إشعارالقارئ بحقيقة الواقع اللغوي الذي يعيشه المواطن في حياته اليومية أي واقع الاختلاط والرطانة»[15].

والحقيقة أن استخدام لغة الحديث اليومي في «كائنات محتملة»

والكثير من الكلمات الإسبانية الدخيلة، قد جاء منسجماً مع أغلب شخصيات الرواية التي تنتمي إلى فئة اجتماعية شعبية مما يجعلنا نحس بواقعيتها وصدقها.

القضايا التي تعالجها الرواية:

لقد عاب الراوي - المعلق على الراوي - الرئيس في مواضع متعددة من الرواية (ص: 48 - 49 - 68) تلكؤه في معالجة القضية الأساس في الرواية وهي قضية الهجرة السرية. ويبدو أن للراوي - الرئيس عذره في ذلك. فثمة قضايا كثيرة كانت تشغله، وتحتم عليه أن يبثرها قبل التصدي إلى مسألة الهجرة. ثمة إشارات إلى:

الفساد الإداري - الانتخابات المزورة ـ استغلال النفوذ - بطالة الشباب ـ ظاهرة التهميش: المدن والبشر.. إن ثمة أوضاعاً تحتاج إلى إصلاح وواقعاً متردياً يحتاج إلى ترميم. وليس البرج الذي قدم صلاح إلى «زرقانة» من أجل ترميمه إلا رمزاً لتلك الأوضاع، ولذلك الواقع الغامض الملتبس غير القابل للفهم والإصلاح. والحقيقة أن موضوعة الهجرة ليست إلا إفرازاً حتمياً للعالم الجحيمي الذي قدر لأهله أن يكتووا بناره. ويمكن أن نصنف الهجرة في الرواية كما يلي:

1 - الهجرة الداخلية من البادية (الجبل) إلى المدن القريبة.

2 - الهجرة الخارجية طلباً لحياة أفضل.

3 - الهجرة الخارجية باعتبارها نفياً اختيارياً لأسباب سياسية.

يبقى أن نقول في الختام، إن «رواية كائنات محتملة» إضافة جديدة في مجال السرد الروائي المغربي والعربي بنائياً وتيماتياً، وإضافة جادة أخرى إلى التجربة الروائية الغنية للكاتب المغربي المبدع محمد عز الدين التازي[16].

الهوامش

1) تجدر الإشارة إلى أن هذه السلسلة الأدبية المصرية المتخصصة في إصدار الأعمال الروائية، قد أصدرت مئات الروايات لأبرز الروائيين العرب والغربيين. وقد نشرت هذه السلسلة إلى حد كتابة هذه السطور أربع روايات لأدباء مغاربة هي: «إكسير الحياة» للأديب الفيلسوف المرحوم محمد عزيز الحباب، عدد 303، مارس 1974؛ «البعيدون» لبهاء الطود، عدد: 626، فبراير 2001؛ «كائنات محتملة» لمحمد عز الدين التازي، عدد: 651، مارس 2003؛ «المصري» لمحمد أنقار، عدد: 659، نوفمبر 2003.

2) انظر: عبدالمجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، (البنيات الخطابية – التركيب – الدلالة)، ط 1، شركة النشر والتوزيع – المدارس، الدار البيضاء، 2002، ص: 113. والجدير بالإشارة أنني أفدت في دراسة العنوان من المبحث الخاص بسيميوطيقا العنوان، ص: 108 وما بعدها.

3) الرواية، ص: 9.

4) أحمد اليبوري، في الرواية العربية، التكون والاشتغال، ط 1، شركة النشر والتوزيع – المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص: 85.

5) انظر نفس المرجع، ص: 85.

6) أحمد اليبوري، في الرواية العربية، التكون والاشتغال، م.س .ذ، ص: 85.

7) ثمة شخصيات تنتمي إلى عالم الثقافة تنحصر في صلاح والفقيه الزرقاني وسعد الدين ابن النجار.

8) انظر: د. علي الراعي، الرواية في نهاية قرن، ط 1. دار المستقبل العربي، مصر الجديدة، القاهرة، سنة 2000، ص: 159.

9) الرواية، ص: 17.

10) الصفحات: (35 و48/36 و120/67/49 و138/121).

11) Oscar Tacco Las voces de la novela. Biblioteca romantica hispanica. Editorial Gredos. Madrid Oscar Tacca. Segunda edicion .1978 . p.33 .

12) انظر الرواية، ص: 120.

13) سيزا قاسم، بناء الرواية ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ص: 100.

14) محمد العافية، الخطاب الروائي عند إميل حبيبي، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص: 180 وما بعدها.

15) فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة المناهل، الرباط، 2003، ص 69.

16) تتمثل في الأعمال الروائية التالية: «أبراج المدينة» (1979)؛ «رحيل البحر» (1983)؛ «المباءة» (1988)؛ «فوق القبور تحت القمر» (1989)؛ «أيها الرائي» (1990)؛ «أيام الرماد» (1992)؛ «مغارات» (1994) «مهاوي الحلم» (1998)؛ «ضحكة زرقاء»؛ (2000)؛ «خفق أجنحة» (2002)؛ ثلاثية «زهرة الآس».

* * *



دوائر العلاقات: العوامل والممثلون

روي «رحلة غاندي الصغير» حكايات كثيرة. ليس هدفنا، في هذا البحث، دراسة هذه الحكايات جميعها، أو واحدة منها بوصفها نماذجاً، وإنما نهدف إلى دراسة شخصيات الرواية المؤلّفة من الحكايات ومعرفة نظام العلاقات التي تتخذ فيه كل حكاية موقعاً تؤدّي منه دورها.

تشكل الحكايات خليطاً لا تمتزج عناصره، وليس نسيجاً تتشابك عناصره لتشكّل مسار سعي ذات إلى تحقيق رغبتها فتلقى عوامل مساعدة ومناوئة، ويفضي سعيها إلى نجاح أو إلى إخفاق. تتجمع الحكايات، في هذا الخليط، ولكلٍّ منها ذاتها الساعية لتنطق بالدلالة. وإن يكن المحرك في النسيج تفاعل العوامل الداخلية فإن الراوي هو الذي يشكل الخليط فتمثل الكتابة سعياً، رحلة، ويمثل الراوي الذات الساعية، وتتخذ كل حكاية موقعاً وتؤدّي دوراً. وهي تفقد هذين، أي الموقع والدور، إن رأينا إن إحداها الرئيسية، تمثل حكاية سعي الذات. فحكاية غاندي الصغير، على سبيل المثال، وهي الحكاية لا تتشابك في علاقات بنائية وحكايات كثير من الشخصيات الأخرى في الرواية، وإن تكن حكاية غاندي هكذا فكيف بالحكايات الأخرى؟

علينا، إذاً، ونحن نلحظ طبيعة هذه الرواية، أن نبحث عن نظام علاقات تتخذ فيه كل حكاية موقعاً، ينطق لدى اكتمال تشكُّله بدلالة كلّية.

تنتمي الشخصيات جميعها إلى منطقة الحمراء، في بيروت، تحيا أو

تعمل فيها. وهي تمثِّل الناس الذين عجزوا عن الهرب، وظلوا مقيمين في بيروت، فحكاياتهم هي الحكايات الحقيقية، مهما بدت غرائبية وغير قابلة للتصديق[1]، وذلك لأنها تكشف الوجه الآخر للمدينة المختفي تحت قشرتها البراقة الخادعة. وقد أرادت ربما «أن تتعرَّف إليها، وتكتشف هذا العالم الغريب الذي يختفي خلف قشرة بيروت»[2].

ولَمّا سقطت المدينة «تحت أحذية المحتلِّين السوداء» ظهرت حقيقتها، مثلها مثل غاندي الصُّغير الذي عرف لماذا مات: «عرف أن الرَّصاصات لم تكن موجهة له بل كانت موجهة إلى قلب مدينة هدمت نفسها لأنها مثل غاندي كانت تحاول أن تصنع من اسمها حكاية»[3]. وحكاية الاسم، هنا ذات دلالة: فاسم «غاندي» أطلقه الأمريكي ديفيز على عبدالكريم المغايري، ماسح الأحذية، ولم يكن لهذا منه سواه، وقد قصد الأمريكي من إطلاقه على هذا العامل المسكين السخرية فغاندي نفسه عندما أخبره المستر ديفيز أن «غاندي كان زعيماً للهند وبطلاً انفجر بضحكة مكتومة»[4].

يعتقد «الأمريكاني الطويل» أن الشرق همجي: «لولا الهند وغاندي الأصلي لبقي الشرق همجياً»[5]. ولعل هذا يفيد، طالما أن غاندي مثله مثل بيروت، ليس له من الحكاية سوى الاسم، وطالما أن هذا الاسم لا يدل على حقيقة الرجل أو المدينة، وإنما يثير السخرية منهما، إن الهمجية هي وجه من وجوه بيروت يختفي تحت قشرتها، وإنها لهذا تسقط، بعدما تحوَّلت. والإشارات التي تدل على ذلك في الرواية كثيرة، ومنها، «رأى المدينة وهي تتحوَّل إلى برج بابل»، هذه المدينة هكذا، منفصلة»، «فالمدينة لم تعد لنا، صار الإنسان يموت وتنهشه القطط»، «تروي أليس أنها جاءت إلى الحي، وكان كل شيء فيه قد انقلب». «اختلط كل شيء بكل شيء، هجم المسلَّحون على الناس. وصار الموت... لبس الجميع الأقنعة وماتت بيروت»، «كانت بيروت مختلفة في ذلك

الصباح، كان الصباح يحمل رائحة الموت...»، «المدينة تنوص، أشجارها تحترق والجنود يشعلون فيها النار»[6].

يسقط غاندي، وتسقط المدينة بعدما حوَّلتها الحرب، لكنَّ شيئاً خفيّاً يتحرَّك في قلب هذا الموت الذي يلفها. كان كل شيء أسود، عندما ركض أحمد السنبك والتقط خشبة، وضعها تحت إبطه كأنها بندقية رشاشة، صوبها باتجاه الشارع أمامه وبدأ يطلق النار. أصيب بخمس طلقات. «صار يمشي وهو يركض، ثم سقط كأنه يمثل. وقع على ركبتيه وسقط إلى الخلف، وارتفع صراخ الله أكبر. أبو سعيد المنلا هو الذي صرخ... وارتفع صراخ الله أكبر من المآذن والشرفات. فجأة صارت المدينة المهجورة المدمَّرة تصرخ من مآذنها بصوت واحد... سمع الجنود. أطلقوا النار، ثم سكتت بنادقهم»[7].

كان السنبك مجنون الحي، ولم يكن يقبل أن يسخر منه أحد، وكان صراخ المدينة المكتومة وسط الرعب الذي دك مفاصلها، وهذا يفيد أن روح المقاومة تسكن المدينة غير أن الرعب يكتم صرختها، فمثَّل المجنون هذه الروح الكامنة، وهو، بهذا، يمثل وجدان المدينة الخفي، أو لاوعيها المحرِّك، وهذا ما قاله سعيد المنلا، وهو يستمع إلى أخبار مذبحة شاتيلا وصبرا وإلى أخبار الخوف الجماعي الذي اجتاح بيروت، قال: «إن شيئاً خفياً في داخله جعله يصرخ، وهو لا يعلم لماذا ارتفع صراخ المآذن، فالوقت لم يكن وقت صلاة»[8].

تفيد هذه الإشارات أن بيروت هي الشخصية الرئيسية بوجهيها: الأسود الهمجي المختفي تحت قشرة براقة؛ والمشرق المقاوم الكامن روحاً خفية وصرخة يكتمها الرعب. وهذا صحيح، كما تبيَّن لنا، غير أنها لا تمثل العامل الذات الذي يسعى لتحقيق رغبة - موضوع في دائرتي التواصل والصراع. ونرى أنها تمثل في نظام علاقات الرواية، بحكايتها،

الدور نفسه الذي تمثله أي حكاية أخرى وإن كان غاندي وبيروت ينتظمان في أداء الدلالة نفسها فإن الحكايات الأخرى تؤدي هذه الدلالة. وهذا يعيدنا، من جديد، إلى البحث عن سعي ذات يمثله نظام علاقات تنتظم فيه الحكايات جميعها في مواقع وأدوار لتنطق بدلالة كلية.

روت أليس الحكايات للرّاوي، تجمّعت في ذاكرته. ضيّع أليس. تذكّر عبدالكريم، (غاندي الصغير)، فقرّر أن يكتب هذه الحكايات. فالرواية مجموعة حكايات، يكتبها الراوي، ليس كما سمعها من مصدرها، وإن كان الشكُّ يبرز في وجود هذا المصدر نفسه، وإنما كما يرغب هو الباحث عن إيقاع رحلة تمت منذ أعوام قليلة. وهو يريد أن يسافر كما سافر عبدالكريم وأليس وأمين إلخ... في رحلة تجعله وهو يحكي الحكايات ويكتبها مرآة تكشف «الوجه». فالكتابة رحلة ذات ترغب في الحصول على معرفة. يقول الراوي: «تركتني دون أن أعرف شيئاً، أخذت كل المعرفة وراحت»[9]. وهذا يثير مسألة موقع الرّاوي ودوره في الرواية. وقد أثار هو هذه المسألة في بداية الرواية، فقال: «ضاعت أليس، وبدأوا يموتون أمامي. هل أنا من يقتلهم أم أنا مجرّد راوٍ يخبر حكاياتهم؟»[10]. ونضيف فنسأل: وإن كان «يقتلهم» فلماذا يفعل ذلك؟

نلاحظ، بغية الإجابة عن هذا السؤال ما يلي:

- اتخذ الرّاوي قرار كتابة الحكايات، كما يقول، بعد أن ضيّع أليس وتذكّر مقتل غاندي، والمشترك بين هذين الحدثين التلاشي والموت.

يروي الحكايات ليس كما يذكر «كلمات أليس»، وإنما يحاول أن يتخيل ما حدث بعدما يكتشف ثقوباً في الحكاية، وهذا يفيد أنه يسدّ الثقوب فتنتظم الدلالات جميعها في دلالة كلية مفادها: «... وحكاية غاندي الصغير انتهت. الرحلة انتهت والحياة انتهت»[11].

- يسعى إلى جميع الحكايات ومعرفة أصحابها. يذهب إلى الفندق؛ حيث

يلتقي أليس ويعطيها قنينة عرق لتحكي. يزور بيت غاندي، والميتم ومقهى المونتانا. وسعيه هذا يشبه سعي الباحث عن المواد الأولية للموضوع الذي يرغب في بحثه، بعدما تكوَّنت لديه فرضية تحتاج إلى ما يثبت صحتها.

- تتمثل هذه الفرضية في أن كل شيء انتهى وساد الموت، وقد انتظمت مختلف عناصر الرواية، في سياق يفضي إلى النطق بهذه الفرضية - الرُّؤية، وقد عرف الحكاية عندما عرف الأسماء: «عبدالكريم، أليس، سعاد، القسيس أمين، الأمريكاني ديفيز، الكلب، الحلاق، اسبيرو أبو طاقية، سليم أبو عيون، الدكتور عاطف، (...) كلهم ماتوا، ذهبوا إلى هذه الإلى آخره ولم يرجعوا...». فالمعرفة التي يبحث عنها تتمثل في «كلهم ماتوا»، وهو يعطي هذه المعرفة بعداً دينياً، يجعل «الأسماء» التي ذهبت من غير رجعة ليس نهاية الحكاية وإنما بدايتها، فكأنما الموت - التلاشي هو الحقيقة: «والحكاية هي لعبة أسماء. **﴿وعلّم آدم الأسماء كلّها﴾**. عندما عرفنا الأسماء بدأت الحكاية. وعندما انطفأت الأسماء بدأت الحكاية». وقد شمل الموت الكتابة نفسها: «... وحين أردت أن أتوقف عن سماع الحكايات اكتشفت أن الحكايات ماتت تحت قلمي»[12]، وهذا يعني أن للحكايات وظيفة إحياء الكتابة، فالتوقف عن سماعها يميتها تحت القلم من نحوٍ أوَّل، ويحييها كتابةً - روايةً من نحوٍ ثان، فهل يكون الكاتب مدعواً دائماً للبحث عمَّا يسمعه وفي ما يسمعه، فيبقى في رحلة معرفة دائمة؟

- يبدو الرَّاوي مشكِّكاً متناقضاً، يعرف ولا يعرف، ينسب الرواية إلى أليس، وعندما يزور بيت غاندي لا يجد له أثراً لا هو ولا زوجته ولا ابنته، ولا الحلاق ابنه. وعندما يزور المأوى تقول الراهبة له إنه يسأل عن أسماء وهميَّة وأنها لا تعرف لا أليس ولا القسيس، وتشك في قدراته

العقلية، وعندما يزور «المونتانا» لا يجد الزيلع، ويقول له رجل يشبهه: «ما في لا أليس ولا حصن ولا زهور»، فيقرر: «ضاعت أليس. كلهم ضاعوا»[13]. وهذا يفيد أن ليس شيء مؤكّداً، وأن كل شيء ضاع وتلاشى.

- يصل الراوي إلى معرفة هذه الحقيقة، ويقرّرها منذ بداية الرواية، ويقدّم الصور، حكايات الأسماء، ليؤكد صحتها، وسيّان إن كان هو يتكلم أم الصور فالحقيقة هي هي. يقول: «أضع الصور أمامي وأستمع. لا أعرف من يحكي ومن يسمع. أنا الذي يحكي. أنا الذي حكى طول الوقت. لكني غير متأكد. هل هو صوتي أم هي الصور؟»[14].

- يبدو الراوي شخصية شوّهتها الحرب، وأفقدتها توازنها. «قالت الراهبة إنني مختل وإنني أسأل عن أشياء غير موجودة. ربتت على كتفي وقالت: إن الحرب أفقدت الجميع عقولهم»، فراحت تبحث عن معرفة ما حدث ويحدث، غير أنها لا ترتوي. فتفقد الحكاية، أو المعرفة جدواها، ويسود التلاشي أيضاً. والرواية تفيد معنى الرّي عند الظمأ، هكذا سماها العرب قديماً، لأنها تؤدي هذه الوظيفة. يقول الراوي: «حين أرويها لا أروي شيئاً. أروي عنها ولا أرتوي. وأذهب في رحلتي إليها، ولا أجدها. أجد كلمات تتدلى مثل حبل. أتسلق الحبل فأنزلق. وحين أرتطم بالأرض أرى الجدران تنطبق والمدينة تهاجر»[15].

تفيد هذه الملاحظات أن الراوي ليس مجرّد مخبر حكايات، وإنما هو الشخصية الرئيسية في الرواية الساعية إلى تحقيق رغبة تمثل محور السعي. والراوي، كما يبدو، مثقف بقي في بيروت ولم يهرب، فعانى الحرب و رأى ما أحدثته من دمار وموت، ثم رأى المدينة تسقط تحت أحذية المحتلين، فراح يبحث عن معرفة تكشف الحقيقة وتفسرها. تجمّعت في ذاكرته حكايات الباقين في المدينة، وكوّنت فرضيّة - رؤية، فاستخدمها

بعدما ملأ ثقوبها لتنتظم في سياق يقول: إن كل شيء تلاشى ومات بما في ذلك الحكايات - المعرفة التي لم ترو ظمأ عطشٍ إليها ليعي ما حدث، ما يفيد فظاعة ما أحدثته الحرب والمحتل. فالراوي هو الذي يقتل «الأسماء» ويُنطق الصُّور، ويملأ ثقوب الحكايات - الدلاء لتفيض بماءٍ لم يرو ظمأ.

يرغب الرّاوي، إذاً، في أن يثبت صدق رؤية تقول إن كل شيء مات وتلاشى... فيسعى إلى تحقيق رغبته، ويقرر أن يكتب حكايات تنطق بذلك، بما في ذلك الحكاية الرئيسية: حكاية غاندي الصغير، والحكاية الفضاء: حكاية بيروت. فيمثل، إن اعتمدنا هذا المستوى من التحليل، العامل الذات وتمثل رغبته العامل الموضوع. أمّا العامل المرسل، أي ما ينشئ الرغبة ويحرك السعي إلى تحقيقها فهو اختفاء أليس: ضياعها أو موتها وتذكر عبدالكريم المغايري، وأليس هي مصدر الحكايات. أمّا العامل المرسل إليه فهو متلقّو الكتابة، يقول الراوي: «لو لم يمت كمال العسكري لما التقت أليس بغاندي. ولو لم تلتق أليس بغاندي لما روى لها حكايته. ولو لم يمت غاندي لما أخبرتني أليس القصّة. ولو لم تختف أليس، أو تمت، لما كتبت ما أكتبه الآن»[15]. فالموت هو الدافع إلى الكتابة الموجهة، طبعاً، لمتلقٍّ يوصل إليه الراوي معرفته.

تتخذ الحكايات مواقع في هذا البناء، وتنتظم في سياقٍ تؤدي فيه كل واحدة منها دوراً، ويتمثل هذا الدور في كونها عوامل مساعدة أو معاكسة، تؤيّد رؤية الراوي أو تنفيها.

الحكايات التي تمثل العوامل المساعدة

- حكاية غاندي الصغير، غاندي مواطن عادي، ماسح أحذية. هرب عندما كان فتىً من الموت في مغارة. تكيد له زوج أبيه. يعمل في

أمكنة ومهن كثيرة. يتقن مسح الأحذية، يتحسَّن دخله. يحاول استئناف حياته العادية التي قطعت الحرب سياقها. يقتله المحتلّون الإسرائيليون في اليوم الأول لدخولهم إلى بيروت. وقد هرب غاندي من موت إلى موت، وإن يكن نجا من موت سببه الجهل والفقر، فإنه لم ينج من موت سببه المحتل.

- حكاية أليس، تهرب أليس، عندما كانت فتاة من منزل أبيها، بعدما اغتصبها. تتحوَّل إلى مومس. ثم إلى بائعة زهور فخادمة. تلتقي الرَّاوي فتروي له الحكايات، ثم تختفي على إثر هبوب عاصفة من عواصف الحرب، وقد هربت من ضياع إلى ضياع، وإن يكن الضياع الأول سببه الجهل والفقر فإن الضياع الثاني سببه الحرب.

- حكاية الفدائيين: ذهبوا إلى البحر، فصار الجيش الإسرائيلي على أبواب بيروت.

- حكاية المدينة: رأينا، آنفاً، أنها تحوَّلت وسادها الموت والتلاشي، ونقرأ ما يؤكد ذلك: «تبقى في مكانك وتسافر. فعوض أن تسافر أنت تسافر المدينة. انظروا إلى بيروت، من سويسرا الشرق إلى هونغ كونغ، إلى سايغون إلى كلكوتا إلى سيريلنكا كأننا برمنا العالم في عشر سنوات أو عشرين سنة... »(17).

- الحكايات الأخرى جميعها، يعدِّد الراوي الأسماء، ويقول: «كلهم ماتوا»(18).

- الحرب وإسرائيل: بدأ الانقلاب الكبير، كما يقول الراوي، أوائل السبعينات، فتغير كل شيء ثم بدأ القتل، وساد، كما تقول أليس، أغنياء الحرب، وهم بلا أصل وفصل، انتظر الناس أن تنتهي الحرب، فكان السرياني العجوز حبيب ملكو يفرك يديه ويقول: خلصت الحرب، وقال غاندي لابنه: «رح يرجع الأمريكاني الطويل ويرجع كل شيء،

ونرجع مثل ما كنا »، لكن شيئاً لم يرجع، ودخل المحتل الإسرائيلي، فقتل غاندي، واختفى حبيب ملكو[19].

الحكايات التي تمثل العوامل المعاكسة:

ينتهي السعي في كل حكاية من حكايات الرواية، إلى الإخفاق - الموت أو الضياع. ما يفيد أن ليس من عامل يناوئ طغيان التلاشي - الموت ويقاومه، غير أننا لا نعدم أن نجد ما يشير إلى وجود هذا العامل، المعاكس، وذلك عندما نرى ما فعله مجنون الحي أحمد السنبك، ونسمع الأذان المختلف الذي رفعه سعيد المنلا، ثم رفعته مآذن المدينة. يمثل السنبك والمنلا والأذان الروح الخفية التي لاتزال تنبض في أعماق الذات، ويكتم الرعب الشديد نهوضها وتحركها ما يشير إلى أن المدينة - الوطن يحتاج إلى ما ينهض هذه الروح ويحرك أصحابها. والواقع أن الخيبة التي خيّمت على رؤية الراوي فجعلته يدير مرآته عن الحيّز الذي عرف أعمالاً مقاومة تفيد أن الموت لم يسد، وهذا يعني أن الراوي يتحكم ويلوي عنق الأحداث ليجعلها تنطق برؤية، أو يملأ ثقوب الحكايات بما يجعلها محكمة الإغلاق على وجه واحد من وجوه الواقع.

هويّة الممثلين

- **الراوي**: مثقّف. كاتب. يبحث عن حكايات. تتجمع الحكايات في ذاكرته. تختلط. يرويها مجرّباً، محاولاً إثارة الدهشة والتساؤل.

- **الحكايات**: تقليدية، متداولة، فكثيراً ما قرأنا من كيد زوجة الأب لابن زوجها وعن تحوّل ابنة السكير إلى مومس إلخ... غير أن الراوي يسوق

حكاياته إلى النطق برؤية تثبت صحة الدلالة الكلية، فالحكايات جميعها تنتهي إلى الضياع أو الموت.

شخصيات هذه الحكايات هامشية غريبة وغير سويّة أياً يكن منبتها الاجتماعي، ومن أمثلة ذلك: والد غاندي: يتزوج خمس مرات، وقد باع أرضه بسبب ذلك، يقهر الغجرية ثم يعقد عليها، كئيب متوحش يضرب زوجاته ويقهقه[20] ويقود ابنه الوحيد إلى مغارة الموت لمجرد أن إحدى زوجاته اتهمته بالتحرش بها، وهذا كما يبدو شخصية غير مقنعة، لأن هذا الأب لا يمكن أن يضحّي بابنه الذكر الوحيد الذي ولد بعد ست بنات وصلوات ونذور وأربع زوجات لمجرد تهمة من إحدى زوجاته الكثيرات اللواتي لا يحبهن ولا يقدرهن.

- **ريما**: والدها إيطالي، وأمّها ألمانية، طلّق الأب الأم وهرب إلى بلده بعدما حوّلت حياته إلى جحيم، تتكلم الألمانية في البيت والفرنسية في العمل، والعربية مع خطيبها، تتفق، من دون حرج مع حسان، ورالف وأبي عبدا الكردي، وتشعر أن الجنس يحررها[21]، وقد وقعت في علاقة شبه سحرية مع حسان على الرغم من أنه... وغير وسيم ويقيم علاقات مع فتيات غيرها، ويرى أن هذه البلاد سائرة إلى الزوال ويريد أن يهاجر إلى أمريكا[22]. العلاقات، كما يبدو، غير مقنعة، وبخاصة حكاية الحب، ....، إلاّ إذا سلّمنا بقول الراوي: إن العلاقة «شبه سحرية»، وهذه علاقة حكائية.
- **أليس**: مومس - **كمال العسكري**: قبضاي، قوّاد، والزيلع مثله. - **الكاتب**: تلعب به المومس الألمانية وتذله. - **رالف أو حصن أو غسان**: ابن غاندي، يعمل في صالون حلاقة، يحمل ثلاثة أسماء، «يبدو كأنه أكثر من شخص واحد». يرتبط بعلاقة حب مع ريما، وبعلاقة... مع

مدام نهى عون، ثم يقتل هذه الأخيرة. - **أبو جميل**: قوّاد. لا يأكل المال الحرام، متزوّج ومحافظ.

- **القسيس أمين**: تحوّل من الأرثوذكسية إلى البروتستانتية بسبب المجاعة. قادم من قعر الفقر ليبشر بالمسيح، ينتهي إلى الخرف، ثم إلى مأوى العجزة.

- **اسبيرو أبو طاقية**: «سمع أن اسبيرو كان يقيم علاقات مع الأولاد الذين يستأجرون الدّراجات من دكانه»[23].

- **الأميرة الروسية فيتسكي**: هربت من روسيا، باعت مصاغها، عملت خادمة عند آل صياغة. ماتت وحيدة. تحتقر البرجوازية اللبنانية وتقول أن ليس لها من الحضارة سوى القشور.

- **الخوري يوحنا**: حوراني مهجّر، لم يبق له سوى لذة الكلام.

- **المطران اتناسيوس**: يحاول أن يتفق مع الروسية فيتسكي، يقول الراوي: «فهي لا تعرف عادات العرب، ولم يخطر في بالها أن يحاول هذا الكهل السبعيني ما لم يحاوله خطيبها الضابط الشاب»[24].

- **الزعيم الأوحد**: شاذ، قريب من الجنون.

- **حبيب ملكو**: سرياني، هرب جدّه من مرسين سنة 1917، مشياً على الأقدام خلال المذابح في تركيا، لا يتوقف عن الكلام.

- **سمعان فياض**: تقول فيتسكي إنه حبُوب. وتقول ليليان إنه مجدوب، ويرى الراوي أنه أهبل فعلاً، باع أرضه. قال جدّه فياض فياض للأمير اسكندر شقيق قيصر روسيا: إن روسيا هي ملح الأرض، وإنها نور العالم، فقال الأمير: «اطلب ما تشاء... قيصر الروسيا يضعك تحت حمايته، وهو مستعد لتلبية كل طلباتك...»، فطلب فياض: «ما بقي بدي يقولوا لي دندلّه فياض»[25].

تقول فيتسكي: «إن جميع هؤلاء اللبنانيين يشبهون فياض، لا يعرفون ماذا يطلبون ولا ماذا يريدون»[26]. وقد كان واضحاً أن شخصيات الحكايات، وقد قدّمنا عدة نماذج منها غريبة، غير سويّة، هامشيّة، هربت إلى المدينة لتجد ملجأ يقيها من الخطر، ولتحقق ذاتها، غير أنها ضاعت وتلاشت، فهل كان ذلك لأنها لم تكن تعرف ما تطلب وما تريد كما قالت فيتسكي التي كشفت القشرة عن الوجه الحقيقي للبرجوازية اللبنانية؟ ولكن أين هي هذه البرجوازية؟ ولماذا لم تتمثل في الرواية، فنرى الوجه الذي تخفيه القشرة؟ ثم أين الفئات الاجتماعية الأخرى كالمثقفين والعمّال؟ أليس في بيروت سوى هؤلاء؟ أين أبناء بيروت؟ وأين الوافدون إليها من المناطق؟ هل هرب الجميع ولم يبق سوى المنفصمين عن واقعهم والشاذين؟

تحوّل الممثلين وتعدّدهم:

في حين يكاد يخلو عالم الرواية من العوامل المعاكسة رغبة الراوي تتعدّد العوامل المساعدة التي تؤيدها، فتغزر الأسماء، ولكل اسم حكاية، ولا يحدث تحوّل في موقع أيٍّ من الممثلين ودوره، وإن كانت الشخصيات تتحول فإن ذلك يحدث ليعطي الحكاية دورها، فما كانت حكاية غاندي الصغير، لتوظف في تأييد رؤية الراوي لو لم يقتله المحتلّون، كما أن حكاية أليس ما كانت لتؤدي الدور نفسه لو لم تختف بطلتها، وهكذا في بقية الحكايات.

آليّة الصراع وتحقق الذات

تعرف كل حكاية من الحكايات صراعاً بين العامل الذات فيها

ومعينوه من جهة ومعوِّقوه من جهة أخرى. ولسنا في صدد معرفة هذا كلِّه، فموضوعنا يقتضي معرفة آلية الصراع في الرواية المؤلفة من الحكايات المتخذة مواقع وأدواراً في دائرة الصراع.

يلاحظ أن هذه الدائرة محدودة. يتعرَّف الرَّاوي إلى أليس، وقد أمست خادمة في فندق رخيص. يسمع حكاياتها. تختفي. يقرِّر كتابة هذه الحكايات. تسخر أليس من الكتَّاب، وتحكي حكاية كاتب «... مثل جبران خليل جبران. كان علقان بواحدة ألمانية شقراء، سحبت روحه ومصرياته»، وتقول للراوي: «... يا عيني على الكاتب. اوعا تكون أنت مثله» يجيبها: «أنا مثله...، بدي تخبريني حكايات، تأكتب».

يبدو الكاتب عاجزاً خائباً في هذه الحكاية، لكنه، ممثَّلاً بالراوي، يتجاوز خيبته ويبحث عن مادَّة الكتابة ليكشف الواقع، فتشكك أليس بقيمة الكتابة وجدواها. تقول:

- «ولشو الكتابة، دخيل الله؟». يجيب: «تتألف كتب ونخترع أبطال، وتقراها الناس وتتسلى». تقول: «بيتسلوا بالتلفزيون، مش أحسن». يقول لها كي ينهي الموضوع: «يمكن، شو بعرِّفني»[27]. ويصر على سماع الحكايات كي يكتب، غير أنه يشعر، بعد أن اختفت أليس، أنَّ الحكايات تموت تحت قلمه، وكأنها مجرى جفَّ نبعه، وهذا يفيد الفقد والتلاشي بدءاً من حكايتي الكاتب والكتابة.

يكتب الرَّاوي في سياق يفضي إلى النطق بهذه الدلالة، وينشئ بناءً يوقف الزمن عند لحظة من لحظاته، لينطق بدلالتها، فيبدو، أيًّا تكن الحكايات التي تؤلفه كثيرة وممتدَّة في المكان والزمان، بناء قصَّة قصيرة؛ وذلك لأن الحكايات وُظِّفت لتكشف دلالة، فكأنها حزمة نور تسلِّط على حيِّز وتظهره واضحاً جلياً، فتكشف حقيقته، وقد أدار الراوي مرآته إلى

حيِّزٌ من بيروت واختار حزمة من الحكايات تكشف وجهاً من وجوه هذه المدينة متعدّدة الوجوه.

إحصاء الشخصيات، عوامل وممثلين وهُويَّات ودلالات ذلك

العامل	الشخصية	الهـوية	الثبات والتحول، وملاحظات
الذات	الراوي	كاتب، مثقف	لا يتحوَّل غير متأكد، مشكك
الموضوع	البحث عن معرفة واقع انتهى بقيام الحرب وسيطرة المحتل انتهى كل شيء وتلاشى	المعرفة المستندة إلى حكايات	
المرسل	اختفاء ألبس وتذكر مقتل عبدالكريم، التلاشي	الفرضيّة - الرؤية	
المرسل إليه	الناس، المتلقون	جماعي	1- شخصيات الحكايات هامشية وغير سويّة.
المساعد	حكايات الأسماء، الوقائع	المعرفة - الوقائع	2- الحكايات غرائبية تقرب من الحكايات العجيبة
	الحرب/ إسرائيل	وقائع/ عدو محتل	3- تبرز شخصيتان مختلفتان تمثلان روح الشعب الخفية المقاومة أولاهما المجنون وثانيهما صرخة الروح المكبوتة
المعاكس	الروح الخفية أحد السنية، مجنون الحي، سعيد الثلاث الأكل	وجدان الناس ولاوعيهم	

يخلص البحث، في شخصيات هذه الرواية، إلى نتائج كثيرة نذكر، في ما يلي، أبرزها:

1 - يمثل الرّاوي المثقّف العامل الذات الرّاغب في معرفة حقيقة ما يحدث ودلالته. وتمثل الكتابة المسندة إلى راوٍ السّعي إلى هذه المعرفة. وهذا نوع من التجريب الروائي.

2 - يبدو هذا التجريب قريباً من البحث في دلالة الحكايات الشعبية من نحوٍ أول، ومن التأريخ من نحوٍ ثانٍ، فالراوي ينطلق من فرضية ويبحث في حكايات الأسماء، عمّا يؤيدها، وينشئ من المادة التي

يجمعها بناءً يثبت فرضيته الناطقة بدلالة لحظة من الزمن يحياها أناس حيِّز محدود من المكان.

3 - يبدو الرّاوي، وهذا مظهر آخر للتجريب، قلقاً مشكّكاً غير متأكد من صحة ما يرويه وما يعرفه، وخصوصاً بعد أن اختفت أليس مرجع معرفته، فماتت الحكايات تحت قلمه. وهذا يثير دهشة القارئ وتساؤله، فكأن الراوي يريد أن يخضّ سكون القارئ ويخرجه إلى القلق والبحث.

4 - يذكّر الراوي الباحث عمّا يؤيِّد فرضيته، والمستخدم حكايات تثبت صحتها، بالروائيين الرواد الذين كانوا يستخدمون الرواية وسيلة معرفة، غير أن الراوي، هنا، يسعى إلى ابتكار شكل روائي جديد «تنبني» فيه الرواية، كما تقول، خلال عملية الكتابة نفسها.

5 - يكتب الراوي المؤرِّخ/ المكثف لحظة حيِّز، روايةً يقرب بناؤها من بناء القصة القصيرة.

6 - تمثل الحكايات العامل المساعد، غير أنها حكايات تقليدية تنحو منحى الحكايات العجيبة، أو الغرائبية، فتبدو في كثير من الأحيان غير مقنعة، ما يجعلها قاصرة عن أداء دورها.

7 - يوجّه الرّاوي مرآته إلى حيِّز تحيا فيه شخصيات كثيرة، غير سويّة وهامشية، تهرب إلى المدينة من الموت - التلاشي فتلقاه فيها. ويغيب ممثلو القوى الفاعلة.

8 - تهدف الكتابة، كما يقول الراوي، إلى اختراع الأبطال وتسلية الناس، غير أن التلفاز يكاد يفقدها هذه الوظيفة، فتغدو هامشية، ويبدو الكاتب شخصاً يستحق الشفقة. وهذا يجعل الكتابة والكاتب في عداد شخصيات الرواية الهامشية، ولعلّ الراوي، وهو ينظم

الحكايات في سياق يفضي إلى تحصيل معرفة، يريد أن يعطي الكتابة وظيفة تكاد تفقدها.

9 - تلتقط مرآة الراوي، في الحيِّز الهامشي الذي يسوده الموت، الروح الخفية الكامنة، المقاومة المتمثلة في صوت لا يخرسه الرعب. ما يشير إلى أن المجتمع يحتاج إلى ما يبدّد هذا الرعب. وقد تمثل هذا، في روايات أخرى، مثل «الإقلاع عكس الزمن» و«درب الجنوب» و«الظل والصدى»، بالموت - الاستشهاد الموظف، وقد رأينا أن الموت في هذه الرواية يمثل المصير.

10 - يبدو غاندي الذي ليس له من حكاية غاندي الأصلي سوى الاسم الإشارة تكشف أن بيروت مدينة هدمت نفسها «لأنها مثله كانت تحاول أن تصنع من اسمها حكاية»[28]. وحكاية غاندي تقول إنه كان يطعم الناس من فضلات كلب الأمريكي، ولمّا سيطرت حركة المقاومة الفلسطينية في عام 1968، هاجر الأمريكي، فهل يشير هذا إلى أن حكاية بيروت تقول ما قالته حكاية غاندي.

11 - لبيروت ثلاثة وجوه - طبقات أولها قشرة براقة يختفي خلفها، ثانيها، وهو وجه همجي أسود مرعب، يكتم ثالثها، وهو روح خفيّة مقاومة تحتاج إلى معرفة لتكشف عنها، وهذه هي وظيفة الكتابة - الرواية أن تحث القارئ على القيام برحلة كشف.

12 - تفيد كثرة الأسماء، وتنوعها أن في لبنان فسيفساء بشريّة، وقد تهدَّم البناء الذي يضمها، وقد سبق لحسن داود في رواية «بناية ماتيلد» أن كشف هذه الدلالة، فالبناية التي كانت تتسع لهذه الفسيفساء، قبل الحرب، لم تتسع لها بعدها، وانتهى الأمر إلى التلاشي.

13 - يحث الراوي القارئ على المشاركة، غير أنّه يقع في إشكالية

الإيصال، وهذه تحتاج إلى تشويق وإقناع تفتقدهما رواية «رحلة غاندي الصغير»؛ إذ إنَّها تصيب قارئها بالتشتت والملل، ويقول ميشال بوتور في هذا الصدد: ينبغي أن تكون حوادث الرواية «أكثر تشويقاً من حوادث الحياة الحقيقية»[29].

14 - يتمثل التجريب في الرواية، في أحد مظاهره، في أن الراوي يعتمد طريقة أن «تنكتب» الرواية خلال عملية الكتابة، وهذه الطريقة تحدث عنها بوتور حين قال: إن الرواية «تصنع نفسها بنفسها وما الروائي سوى أداة إخراجها ومولدها ونحن نعرف مقدار ما يتطلبه ذلك من علم ومعرفة وصبر وأناة»[30]. وهذا يعني أن الراوي ينطلق من فكرة نظرية ويسعى إلى تطبيقها من دون أن يوفق تمام التوفيق.



الهوامش

1) إلياس خوري، رحلة غاندي الصغير، بيروت: دار الآداب، ط 1، 1989، ص 25.

2) المصدر نفسه، ص 47.

3) المصدر نفسه، ص 207.

4) المصدر نفسه، ص 14.

5) المصدر نفسه، ص 41.

6) المصدر نفسه، ص 117 و180 و191 - 193 و198 و204.

7) المصدر نفسه، ص 90 و91.

8) المصدر نفسه، ص 91.

9) المصدر نفسه، ص 10 و11 و204.

10) المصدر نفسه، ص 8.

11) المصدر نفسه، ص 12.

12) المصدر نفسه، ص 7 و207 و205.

13) المصدر نفسه، ص 7 و8 و196 و197 و202.

14) المصدر نفسه، ص 7.

15) المصدر نفسه، ص 205.

16) المصدر نفسه، ص 18.

17) المصدر نفسه، ص 10.

18) المصدر نفسه، ص 7.

19) المصدر نفسه، ص 148 و57.

20) المصدر نفسه، ص 94.

21) المصدر نفسه، ص 47 - 52.

22) المصدر نفسه، ص 49.

23) المصدر نفسه، ص 54.

24) المصدر نفسه، ص 121.

25) المصدر نفسه، ص 125 - 127.

26) المصدر نفسه، ص 128.

27) المصدر نفسه، ص 138.

28) المصدر نفسه، ص 207.

29) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، بيروت: دار عويدات، 1982، ص 8.

30) المصدر نفسه، ص 21.

***

تمهيد:

تعتبر الرواية؛ «هذه العجائبية. هذا العالم السحري الجميل؛ بلغتها، وشخصياتها وأزمانها، وأحيازها، وأحداثها وما يعتور كل ذلك من خصيب الخيال، وبديع الجمال»[1]، أكثر الأجناس الأدبية إثارةً وتطوراً وإفصاحاً، عما تكنه ذوات المجتمع المتماثلة والمتنوعة، والمتقابلة؛ تتحدث بلغاتها المختلفة عن الأفكار والحاجات، والآلام والآمال، والأحاسيس التي تسكنها، ليس للحظة من اللحظات، أو فترة من الفترات، وإنما تتعداها إلى مراحل تاريخية عميقة، لتتكلم باسم جيل من الأجيال، أو طبقة من الطبقات أو عصر من العصور.

ولعل العلاقة الجدلية بين الواقع/ الموضوع والفكر/ الذات، هي المتحكمة أكثر في خلق أنماط تعبيرية ومنها الرواية، تعكس، بالضرورة، صور تلك العلاقة وأشكالها؛ ليس انعكاساً بسيطاً ومباشراً، ولكن انعكاساً فنياً راقياً، بطبيعة اللحظة الحضارية التي ينتسب إليها النص ومبدعه على السواء. ولذا، «فإن أي شكل أدبي أو فني لا يمكن أن يوجد ما لم يكن محصلة لتاريخه الذي ينتمي إليه»[2]. إن التاريخ أكبر شاهد على روعة الأعمال الإبداعية منذ القدم حتى الزمن المعاصر، فالأعمال العظيمة لم تكن يوماً كذلك لو لم يسهم التاريخ في تشكلها. وعليه، لا يمكن الحديث عن الطفرة على مستوى الإبداع، بقدر ما يمكن الحديث عن التراكمات؛ فكل إبداع هو حلقة ضمن سلسلة من الحلقات، الناظم لها هو ما تحققه من تقدم وإضافة وعطاء. ولعل هذا ما نلمسه في كلام لوكاتش في تنظيره للرواية؛ إذ يعتبرها «شكل الفحولة المنضجة، في مقابل ما يميز

الملحمة من طفولية معيارية»[3]. فالرواية كخلق جديد، إنما تحققت ولادتها انطلاقاً من الملحمة كمخاض، وليس كسبب.

غير أن هذا التفسير لا يصدق إذا ما نحن نقلناه إلى مجال حضاري آخر كالمجال الحضاري الإسلامي العربي، الذي يختلف اختلافاً جذرياً عن الغرب تاريخاً وحضارةً وعلماً وأدباً وديناً. فحين نبحث في نظام العلائق بين أفراد المجتمع العربي، نجده، حتماً، مختلفاً عن النظام الذي يحكم مجتمع الغرب، بحكم الرؤية المعرفية والفلسفية التي تؤطره. إن ثنائية الغيب والشهادة، على سبيل التمثيل، ثنائية لم تفارق العملية الإبداعية العربية منذ الأزل؛ منذ المحاولات الإبداعية الأولى، بفضل الاستمرارية العقدية. إلا أنها في الغرب، مضمرة في الغالب الأعم، في مرحلة الإبداع الروائي وما تلاها خاصة. وهذا ما تثبته «إيريس ميردوخ» الروائية والناقدة الأيرلندية حين تقول: «نحن نعيش في عصر علمي، غير غيبي، فقدت فيه العقائد والمبادئ وتعاليم الدين الكثير من قوتها»[4]، ولذا تأثيره الواضح في السيرورة الفنية والتاريخية للأجناس الأدبية على الإطلاق، مردّه إلى «تأثير المذاهب الفلسفية الغربية على اللغة والأدب، والعلاقة العضوية والحتمية بين تصورات الفكر الفلسفي الغربي منذ القرن التاسع عشر من ناحية، والدراسات اللغوية والأدبية من ناحية أخرى»[5]. عبر هذا المدخل الأساس، يمكن الجزم بوجود فروق بائنة بين الرواية كما ولدت في الغرب، وبين الرواية كما ظهرت عند العرب. وهذا ما يجعلنا نؤكد: مع جوليا كريتيفا.. «إن الرواية سيرورة انتقال»[6].

أصل الرواية ومفهومها في الغرب:

لن نتتبع المراحل الزمنية المتعاقبة لتطور الرواية في البلاد الأوروبية، كما لن نبحث في الفكرين الفلسفي والاجتماعي الذين احتضنا

هذا الشكل الأدبي وأسهما في تجدده؛ فهذان العملان موكولان إلى الباحث في تاريخ الأفكار والفلسفة. إن الذي يهمنا في هذا المجال، ونحن نبحث في الجذور الأولى لبروز فن الرواية، هو أبرز المحطات والتحولات الفكرية والتاريخية التي تساعدنا على فهم واستيعاب هذا البروز.

لا جرم أن أهم مرحلة زمنية وفكرية في تاريخ الغرب عامة هي القرن السابع عشر؛ «هي الوحيدة التي يمكن أن تمثل قطيعة معرفية واضحة، فهي بداية التفكير العلمي بتجريبيته، وهي أيضا بداية فاصلة تبعدنا عن الفكر الغيبي للعصور الوسطى»[7]. وإذا ما رجعنا إلى هذه العصور، سنجد أن النوع السردي السائد آنذاك هو ما عرف بالرومانس، أو قصة الفرسان وبطولاتهم[8]، وهي «مغامرات الفروسية Chivarlic Romance... يخوض البطل فيها سلسلة من المجازفات بحثاً عن «الكأس....» Holygrail ويمر بمختلف التجارب التي يتعرض فيها لأشق الصعوبات كي يتمكن في نهاية المطاف من الحصول على لقب فارس، اللقب الرفيع الشأن الذي يعرض البطل نفسه لأخطر الأهوال من أجل نيل شرف الحصول عليه»[9]. إلا أن البحث في المحددات الشكلية والجمالية، وكذا البنيات التقنية والفكرية، الأساسية والتكميلية لهذا الفرع من الإبداع، شيء صعب التحقق حتى عند الدارسين الغربيين أنفسهم. «ويبقى عالم الملحمة «عالم الماضي القومي البطولي، عالم «البدايات» و«القمم» في التاريخ القومي، أي عالم الآباء والأجداد، عالم «الأولين» و«السلف الصالح»... ولكننا بالنسبة لهذا الماضي لا نستطيع إلا أن نحاول تخمين ما حدث، ويجب الاعتراف صراحة بأننا لا نتوصل إلى الملحمة حالياً إلا بصعوبة»[10]. وبالرغم من الغموض الذي يلف تاريخ الأدب عامة، والملحمة خاصة في أوربا بالإقتطاعية، فإن كلاراريف، في حديثها عن الرومانس كطراز رئيس في السرد القصصي، تشير إلى بعض الخصائص

اللغوية والموضوعية حين تقول: «أما الرومانس، المكتوبة بلغة رفيعة منمقة، فتصف ما لم يحدث أبداً وما لا يحتمل حدوثه أبداً»[11].

عندما انقضى عهد القرون الوسطى، انطفأت معه شمعة الملحمة؛ راح الإقطاع وراحت معه ثقافته، وغابت الأشكال الموجودة من دراما وملحمة وأحجية. وانتقلت أوروبا من عصر الظلام إلى عصر «النهضة»؛ تغيرت الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والعلمية. «لقد بدأ الإنسان الغربي مع عصر النهضة رحلة تأكيد الذات التي ستصل إلى ذروتها في العصر الرومانسي في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر والسنوات الأولى من القرن التاسع عشر»[12]. وفي هذه الفترة بالذات، كانت أوروبا قد قطعت أشواطاً كبيرة ومرموقة، على مستوى العقل والحواس والمعرفة والفن. وبناء عليه، استطاعت أن تقدم نفسها للعالم حضارة رائدة، غيرت مجرى التاريخ، وحددت معالم وآفاق مستقبل الإنسانية جميعها. ولعل الصراعات الأيديولوجية التي خاضتها البورجوازية كممثل طبقي للقرن التاسع عشر، مع اقطاعية القرون الوسطى، هي التي حكمت مسيرة التطور الحضاري، وولادة فن الرواية، «كشكل فني، كما يمكن أن يقول عنها المرء... هي، في أرفع أشكالها، الحفيد الوليد للملحمة التي تعتبر هي والمسرحية شكلين أدبيين عظيمين»[13].

ولما كان النصر حليف البورجوازية في عراكها مع الإقطاعية، أضحت الرواية «أساس الأشكال الأدبية المرتبطة بالمجتمع البورجوازي، وأن تطورها ظل مرتبطاً ارتباطاً كبيراً بتاريخ هذا المجتمع»[14]. من الطبيعي، والوضع على هذه الحال، أن يلاحظ الباحث فيصلاً حاسماً وفارقاً بين الطبقتين المتصارعتين، ومتعلقاتهما الفنية عموماً، والسردية خصوصاً. بيد أننا إذا دققنا النظر، وصوبنا عدستنا من الزاوية المحكمة،

سنجد أن «التناقض الحاد مع عالم القرون الوسطى - وهو التناقض الذي يسود بلا منازع تقريباً في الروايات الكبيرة الأولى - لا يحول دون انفتاح الرواية التي على وشك أن ترى النور على كل ميراث الثقافة الإقطاعية الحكائية»[15]. بل أكثر من ذلك، عندما نبحث في مصطلح الرواية، نجد «كلمة Roman (الفرنسية بمعنى رواية) التي تعني الرواية في اللغات الأخرى عدا الإنجليزية، تشير إلى أصولها البعيدة في قصة الغرام والمغامرات البطولية في العصور الوسطى Romance»[16]، لا يعني هذا، إطلاقاً، إخلاص الرواية لروح الملحمة شكلاً ومضموناً. إن الشروط الموضوعية والذاتية التي أسهمت في إخراج الرومانس، ليست هي نفسها التي هزت المخاض لولادة الرواية؛ صحيح أن الرواية خرجت من رحم الرومانس، لكنها لم تكتسب، بالضرورة، ملامحه العامة والتفصيلية، كما لم تكن شبهاً له في المجمل والمقيد؛ فالتغيرات التي مست المجتمع الغربي في هذه المرحلة «اقتضت بدورها تغير الشكل الفني في بناء العقدة ورسم الشخصيات، بل إن هذه التغيرات امتدت إلى طبيعة اللغة التي يعبر بها الكاتب»[17].

فليس اعتباطاً أن نؤكد، مع إدريس الناقوري، على ثلاثية التاريخ والإيديولوجيا والفلسفة، وعلى دورها الفعال في نشوء الرواية واستمرارها؛ «التاريخ كمقولة فكرية عامة تقوم بوظيفة تنظيم حضارة الإنسان المادية، ومؤسسات لاهوتية تلعب دور الإيديولوجيا الاستلابية تضيع الإنسان وتخفي عنه حقيقة نفسه (رواية الأحمر والأسود لستندال وديربارما)، والمذاهب الفلسفية الكبرى التي شهدتها أوربا الغربية: عقلانية ديكارت ورومانسية روسو، ونقدية «كانت»، وكان واقع الشكل الاجتماعي يقف وراء هذا كله ويدعمه»[18]. وإن لنا في الأعمال الروائية العظيمة والرائدة لكل من «دانتي» و«بلزاك» الدلائل البينة على الصراع

الفكري والديني، والطبقي الاجتماعي، والفني الوجداني. هذا الصراع الذي تم تصويره بدقة متناهية، إنما هو تعبير عن مشاعر وأحاسيس وأفكار تيار جارف، عمل بكل ما يملك على قطع الصلة مع الماضي الحزين، لأجل حياة كلها طموح وتوق للحرية والابداع. ويمكن الجزم بأن كل الثورات التي لحقت هذه المرحلة، كانت تصب في هذا المصب؛ فبلزاك في ملهاته مثلاً «كان هدفه الأساسي هو منح الحياة والحركة لمجتمع متخيل، افتراضي، قائم على المقارنة بين الإنسانية والحيوانية، بغرض استخلاص مبادئ الواقع الإنساني بما هي مبادئ طبيعية عامة»[19].

وبناء على ما قررناه أعلاه. ألم يأن لنا أن نعلن أن «الرواية فن غربي بحت. بأصوله.. وبقيمه الفنية ومعاييره الموضوعية التي رسمها له كبار النقاد والأدباء؟[20]».

الرواية العربية: الحقيقة والادعاء

الإشكالية الكبرى والمعادلة الصعبة التي نسعى إلى فكها بإطلاق النصوص المتوفرة لدينا، «موزعة بين رأي غربي لا يجد أصول الرواية العربية إلا في الغرب، ورأي آخر مناقض لا يرى في الرواية العربية إلا تلك الأصول العربية التي أفرزتها المقامة»[21]. ومهما تكن النتيجة التي توصلنا إلى بسط معالمها فيما سلف، فإنه يجدر بنا، علمياً، البحث في المزاجين الثقافي والاجتماعي، الذين أسهما في ظهور الرواية العربية، في علاقتهما بالمراحل التاريخية الهامة.

إذا كان القرن التاسع عشر، حسب النقاد الغربيين، هو العتبة الأولى للإنجاز الروائي، في ارتباط مع البورجوازية، بما شهده من نضج فكري وعلمي وأدبي، فكيف كان بالنسبة للعرب؛ منعطفاً تاريخياً نحو العلم والمعرفة والتقدم، أم مجرد زمن بسيط أو صعب، ككل الأزمنة العربية

الجريحة، حيث انطلاقة العقل العربي نحو الاجتهاد والتجديد متعثرة ومأسورة. ؟ «إن واقع العالم العربي يحدده الظرف التاريخي المتمثل في خروج هذا العالم في نصف القرن الأخير فقط من دائرة الاستعمار الأجنبي، وهو استعمار خلف وراءه فقراً وجهلاً، خلف أمية أبجدية عجزت الأنظمة العربية في بلدان كثيرة عن التعامل معها، ناهيك عن الأمية الثقافية المركبة والمعقدة، والتي تجعل التطورات الحضارية والثقافية، وتزايد سيطرة الثقافة المهيمنة في السنوات الأخيرة، تجعل التعامل مع هذه الأمية الثقافية كالحرث في الماء»[22]. ترى هل هذه الصورة الدرامية لواقع العرب تحفزهم على التفكير في الإبداع؟ من أين سيبدأ العربي في ظل هذه المأساة؛ من محاربة الاستعمار والثقافة المهيمنة، أم من اقتلاع جذور الفقر والجهل، أم من تحجيم الأمية الثقافية؟ هل الأمية الثقافية فضاء مشجع لإعمال العقل والنظر والتأمل؟. لهذا سينتظر المجتمع العربي سنين طويلة للانفكاك من الأسر الذي وقع فيه، والارتواء من معين الاستقلال والحرية، إلا أنه من الغريب والمحزن في الوقت نفسه، عند التأريخ للرواية العربية، إسقاط التحديدات الزمنية الغربية، بعناوينها الكبرى على المجال العربي، دون تحفظ أو إشارة مسبقة. هذا ما يثبته عبد المحسن بدر حين يزعم أن «الرواية الفنية أخذت في الظهور مع نمو الطبقة الوسطى في العصر الحديث، بعد أن كان النظام الإقطاعي هو النظام المسيطر في عهد الاحتلال التركي. ومع نمو الطبقة الوسطى ظهر الشعور القومي الذي كان مصحوبا بالرغبة في الاستقلال بالشخصية المصرية[*] من ناحية وبالثورة على الثقافة التقليدية من الناحية الأخرى»[23]. إن الشعور بالرغبة في الاستقلال والثورة على الثقافة التقليدية لم يكن حبيس صدور طبقة موسومة، بل كان ديدن كل العرب، أو كل المصريين إن شئنا التحديد. يتكئ صاحبنا، من جهة أخرى، على مجموعة من النصوص لكل من محمود تيمور (ص: 211)، وأحمد حسن الزيات (212)، وحسن محمود

(213)، ومحمد محسين هيكل (213)، وتوفيق الحكيم (214)، ليبين أن ظهور الرواية العربية في مصر، كان نتيجة رفض التراث العربي القديم غثه وسمينه(**)، ومعانقة الحضارة الأوربية على أساس أنها السباقة في الميدان والرائدة فيه. وعليه، فـ «اتجاه الأدباء إلى الأدب الأوربي والأمريكي لاقتباس قواعده واحتذاء أساليبه اتجاه طبيعي سليم، عاد على الأدب العربي الحديث بفوائد عظيمة أكملت من نقصه وزادت من ثروته»[24].

لقد حكمت ثنائية الأنا والآخر، العرب والغرب، تيارا بأكمله في نظرته إلى الرواية «كجنس أدبي مستحدث في الأدب العربي»[25]، بل الأكثر من ذلك، نجد من يجزم بأن الرواية «لم تظهر عند العرب بمعناها الفني إلا عندما قويت الصلة بين الشرق والغرب، واطلع أدباؤنا على آثار الأدب الغربي، وبهرهم ما تخطى به الرواية من العناية والتقدير وما يضيفونه إليها من حيوية وتشويق وتفنن وابتكار، وما يحققون بها من أغراض ومنافع»[26]، ولعل هذا التفسير العميق غير الساذج، ينطلق من رؤية مؤسسة لا ترضى بالزائف من القول. بل تحفر في غوامض الإشكالية ومتعلقاتها المعرفية، في انتمائها للمجال الحضاري العام، هذا المجال الذي يشكل دورة حضارية كبرى بالنسبة للتاريخ الإنساني. فكل إنتاج مادي أو فكري، سيحمل، بالضرورة خصائص ومقومات حضارته. فـ «قبل أن تختص الرواية بخاصيتها «الأدبية» فهي، قبل ذلك وبعده، شكل من أشكال الثقافة. وهي بقدر ما تحصن نفسها، كبنية ذات استقلال، تبقى واحدة من عناصر كثيرة تشكل بنية الثقافة»[27]. لذا يجب ألا يغيب عن أذهاننا، ولو لحظة، ذلك الناظم المعرفي والفلسفي الذي تحت جناحيه تتحدد رؤية الأديب عموما، والروائي خصوصاً، للواقع ومعطياته الدالة. من هذا المنطلق، سنكون أمام مبدعين لا مبدع واحد، وأمام نصوص لا نص

واحد، وأمام قارئين لا قارئ واحد. والكاتب العربي الفطن، هو من يمتلك هذه الرؤية، وينتبه جيداً إلى ما سيترتب عنها من خواتم محصلة. ولعلي «بجهاد الترك» قد فطن وانتبه، حين يفرق بوعي كبير بين العوامل الغربية والعربية في انتاج نص روائي في قوله: «فإذا كانت الرواية ملحمة البورجوازية فعلاً، في الغرب، ووجها من وجوه وتجليات العلاقة بين الإنسان والسلطة والكون والحياة؛ فإنها بالنسبة إلينا لا تعدو كونها شكلاً حائراً أو مشوهاً من أشكال العلاقة نفسها. هناك النص يحاكي بنى اجتماعية تتخذ شكل مؤسسات راسخة في جبروتها؛ هنا، النص يحاكي طفرات سياسية واجتماعية واقتصادية، هي أقرب إلى الانتهازية الحضارية، منها إلى الثبات والاستقرار»[28].

إذا ما عدنا إلى الكتابات الروائية العربية الأولى[*]، سنجد أن مصدر إلهامها الروايات الغربية. فعندما كتب فرنسيس مراش الحلبي (غابة الحق) «وضعه على طراز» جحيم دانتي التالياني «بقالب خيالي نزع فيه إلى إيقاظ قومه العرب من غفلتهم»[29]. ويظهر هذا الإلهام جلياً، وهو المهم لدينا، عند النظر في الجوانب الفنية التي تزيد من جمالية الجنس الروائي، وتميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى. فتطوير هذه الجوانب الفنية، قد تحقق في ظل المشوار الطويل الذي سار فيه الروائيون الغربيون، من خلال تراكمات هائلة، أبانت عن طول باعهم في الميدان، ومن ثم لا مناص من القول: «إذا كان الغرب قد بلور كل أواليات هذا الفن الأدبي، فإن الرواية العربية لم تكن سوى امتداد للإنتاج الغربي»[30]. ثم إذا اعتبرنا الرواية شكلاً من أشكال الكتابة عامة، حتى قبل نضجها سواء عند الغربيين أم عند العرب، فهذا ممكن، «فالإطار معروف وميسور، لكن مغزى القص وعلاقته بالمخيلة وعالم الفن لم يكن مطروحا قبل الاحتكاك بالغرب ومعرفة ولع بعض الأدباء به»[31]. لكن،

إذا سلمنا بتأثر الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، بالرواية الغربية من الناحية الجمالية خاصة. وإذا اعتبرنا الشعر ديوان العرب الأول، وسجل أيامهم وأفكارهم، وما اجترحوه في حلهم ورحيلهم، فهل معنى هذا أن العقل العربي شعري في الأصل؟ على اعتبار أن المعلقة العربية لاتزال ترافقنا رغم الفواصل الزمنية الهائلة، وأنه روائي في الفرع، لم يعرف الرواية إلا بعد نضجها في العالم الغربي مع مطلع القرن التاسع عشر؟ لاشك أن العودة إلى التراث العربي تسعفنا في قصد السبيل وتبين معالمه، بالرغم من تعدد القراءات لهذا التراث وتنوعها، بل وتعارضها في كثير من الأحيان؛ إذ أن كل قراءة هي تعبير عن موقف، أو إعادة بناء وتركيب لمجهودات فكرية معرفية، قصد تكوين أنساق وأنظمة جاهزة وبديلة، على المستويات الفكرية والفلسفية واللغوية والنقدية. حول هذا الحمى، يحاول «فتحي سلامة» جاهداً إثبات وجود رواية عربية، من خلال النبش في التاريخ العربي القديم، حيث يتوصل إلى أن روايات «البسوس»، و«عنترة»، و«كليب»، و«البراق»، و«مضاض»، ثم روايات «البخلاء»، و«حي بن يقظان»، و«الأغاني»، وغيرها تمثل أصالة هذا الفن الإبداعي عند العرب(*).

إن ما يذهب إليه النقد العربي الحديث في مثل هذه المقارنة، لا يعكس الصورة الحقيقية للمخيال العربي في مجال الإبداع، لأن «الذهنية العربية تنقصها الطاقة على التجرد من الذاتية وجعل الظواهر الموضوعية في طبيعتها الموضوعية، فمن هنا كان الفن العربي مظهراً لتفتح ذاتية الفنان على نفسه، ومن هنا كان في أغراضه فرديا لأن الفنان يعيش في حاضره، ولا تتجلى له الأشياء في تطورها التاريخي، ولهذا كانت القصة والمسرحية غريبة على فن العرب»[32]. ألم يكن هذا ما دفع بأحد

الروائيين المعاصرين الكبار، إلى إصدار حكم نقدي مطلق بقوله: «إن الرواية العربية بلا تراث!؟»[33].

إن التعامل مع التراث ليس أمراً ثانوياً، إطلاقاً، بالنسبة للباحثين والمبدعين، وحتى لو فكروا في إقصائه فإنهم لن يقدروا على ذلك، لأنه يمارس سلطته عليهم من خلال السبق الزمني أولاً، والمعرفي ثانياً. ولذا «من المهم أن نكشف عن أثر التراث في الأدب، ولكن ليس بالدرجة التي يوصلنا فيها هذا الكشف إلى مجرد البحث عن الأشكال المتناهية في هذا الأدب، وفي ذلك التراث، وإبراز شتى ألوان التشابه من أسلوب ولغة وألفاظ وتقنيات وحبكات»[34]. أيضاً، عندما نحاول البحث عن جذور الملحمة، أو الرواية، أو القصة في التراث الأدبي العربي، يكون وراء هذا البحث، ثابت غربي يوحي بالمفهوم أو المصطلح أولاً، ثم بالشروط والمميزات والمقاييس والقوانين الداخلية، الواجب توفرها في العمل الأدبي حتى يتسنى لنا تصنيفه ضمن الأجناس المذكورة أعلاه. هذا، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأجناس نفسها، قد تعرضت لاختلاف كبير في تحديد تعريف جامع مانع لها من لدن النقاد الغربيين، مرده إلى التطور التاريخي، وتغير الذوق والمعيار الفنيين، وتأثرهما بالأعمال الإبداعية المتعددة[*].

فلماذا لا نسمي الأسماء بمسمياتها ونقول: عندنا في تراثنا الأدبي العربي فن المقامة، والسير الشعبية، والحكايات[**]... ثم إن غياب كل من الملحمة، والرواية والقصة «لا يشكل عيباً في تراثنا نعتذر له ولا نقصا يجب علينا تعويضه أو تبريره. إنه غياب جزئي له أسبابه الذاتية والموضوعية التي تنبع من طبيعة التراث»[35].

ومادام الأمر على ما أثبتناه من استحالة القطع مع الماضي، وعدم الذوبان فيه، «لا يمكن للباحث إلا أن يتفق مع د. محمد برادة في أن

المبالغة بالعودة بالرواية العربية الحديثة إلى الأصول الموروثة ليست مبررة، بينما يستدعي الواقع التشديد على دراسة هذه الأصول والإفادة منها فنياً»[36].

خاتمــة:

وتظل إشكالية الولادة والتوطين بالنسبة لفن الرواية قائمة، لاسيما عند الأدباء والنقاد والباحثين العرب، المحدثين والمعاصرين، يتجاذبها قسمان: «قسم يرى أن العرب عرفوا فن القصة وأجادوه منذ جاهليتهم الأولى، وقسم يرى أن أوروبا هي أم هذه الفن وهي التي أرضعتنا لبنه. ولا شك أن القسم الأول قد صدر في رأيه عن حماسة واعتزاز بالأجداد وغيرة على مآثرهم، ولا شك أيضاً أن القسم الثاني قد صدر في رأيه عن حماسة واعتزاز بأوربا وغيرة على مآثرها التي تنهل منها طالباً ودارساً ومبعوثا في أهله من قبلها»[37].

وعندي أن الحسم في الأمر شيء صعب لسببين: أحدهما اعتماد كل جهة على مجموعة من المعطيات التاريخية، والتراثية والفكرية، لتدعيم أطروحتها وتقويتها. والآخر يعزى إلى جدلية النص والمجال التداولي الحضاري الذي برز وتدوول فيه. وهكذا نكون أمام خيارين اثنين: الأول، استحالة الفصل بين النص وحضارته؛ إذ هما مترابطان ترابط وجهي العملة الواحدة. والثاني: لا مشاحة فيمن أبدع. وعليه، فكل منتوج إبداعي هو في متناول الإنسان، مطلق الإنسان، بغض النظر عن انتمائه الحضاري.

إن قراءة عابرة لمختلف الدراسات العربية التي أنجزت حول الرواية تشجعنا على تأكيد «أن التنظير العربي لفن الرواية مايزال دون الصعيد المطلوب. وإن احتكاكنا بالمفاهيم النقدية الأدبية المهيمنة في الثقافة

الغربية يولد إشكالات كثيرة. غير أننا، ومهما تباينت مواقفنا، مدعوون إلى ابتكار نقدنا، وإلى اعتماده بذاته»[38].

الهوامش

1) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد. عبدالملك مرتاض. س عالم المعرفة، ع. 240. 1998 ص: 7.

2) الرواية العربية الجديدة. عبدالرحمن بو علي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية وجدة. ط 1/2001 ص: 1.

3) نظرية الرواية. جورج لوكاتش. ترجمة الحسين سحبان. منشورات التل، الرباط. ط1/ 1988، ص: 66.

4) سؤال الرواية. إيريس ميردوخ. الملتقى، ع. 04، سنة 3/1999 ص: 109.

5) المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، عبدالعزيز حمودة. س. عالم المعرفة. ع. 232. 1998 ص: 70.

6) ما الرواية. جوليا كريسطيفا. تعريب عبد الجليل الأزدي. الملتقى. م.س. ص: 107.

7) المرايا المحدبة. م.س. ص: 110.

8) انظر المصباح: قاموس انجليزي – انجليزي – عربي. نايف خرما وانتوني آير. مكتبة لبنان/ لونغمان. ط 1/1986.

9) رواية تكوين الشخصية: دراسة مقارنة. نضال الموسى. عالم الفكر. ع. 03/1987 ص: 230.

10) الملحمة والرواية: دراسة الرواية، مسائل في المنهجية. ميخائيل باختين. ترجمة جمال شحيد، معهد الانماء العربي، بيروت. ط1/ 1982 ص: 32-33.

11) نظرية الأدب، رونيه ويليك، اوستن وارين. ترجمة محيي الدين صبحي. مراجعة حسام الخطيب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1987. ص: 221.

12) المرايا المحدبة. م.س. ص: 92.

13) نظرية الأدب. م.س. ص: 221.

14) Lucien Goldman, Introduction aux premiers écrits de Lukacs in théorie du roman.

نقلاً عن الرواية العربية الجديدة م.س. ص: 6 ،Ed.Goutier- Paris 1977.p 178.

الأمر نفسه يؤكده جورج لوكاتش حين يقول: «الرواية هي النوع الأدبي الأكثر نموذجية للمجتمع البورجوازي»، ويؤكده كذلك من خلال العنوان الذي اختاره لكتابه: «الرواية كملحمة بورجوازية»، جورج لوكاش ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. ط1/ 1979 ص 25.

15) الرواية كملحمة بورجوازية. م.س. ص: 25.

16) في عالم القصة. علي شلش، مطبوعات الشعب ط1/ 1978 ص 179. يورد سعيد علوش تعريفاً للرواية بقوله: «نمط سردي، يرسم بحثاً إشكالياً، بقيم حقيقة لعالم متقهقر، في تنظيم (لوكاش) و(كولدمان)». معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني بيروت.ط1/ 1985 ص: 102.

17) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر. عبدالمحسن طه بدر. دار المعارف، ط 3، 1976 ص: 195.

18) المصطلح المشترك «دراسات في الأدب المغربي المعاصر»، إدريس الناقوري، دار النشر المغربية. البيضاء،.ط3/ 1985.

19) تيار الواقعية في الرواية: قراءة في مقدمة (الملهاة الإنسانية) لبلزاك، عبدالله بن عتو عالم الفكر. ع. 1993/04 ص: 53.

20) بانوراما الرواية العربية، سيد حامد النساج. المركز العربي للثقافة والعلوم ط1/ 1982. ص: 253.

21) المغامرة الروائية. عبدالرحمن بوعلي منشورات جامعة محمد الأول. وجدة المغرب. 1996 ص: 05.

22) المرايا المحدبة م.س. ص: 38.

*) يذهب محمد برادة إلى أن «معظم تلك النصوص الأولى، تعود إلى بلاد الشام حيث توافرت شروط ترجمة بعض الآثار الأجنبية والتفاعل مع أجناس تعبيرية جديدة»، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، الرابطة، ط 1996/1 ص: 18.

23) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر. م.س. ص: 205.

**) ينظر النقاد إلى رواية «الجريمة والعقاب» للروسي فيودور دستوفسكي بوصفها تحليلاً حاداً ومفزعاً للمناطق الأكثر ظلاما على نفسية الإنسان. ومن هذا المنظور يرى أحد أحفاد الكاتب الروسي أن كتابات دستوفسكي يمكن أن تساعد الروس على تحديد اتجاهات حياتهم في القرن الحادي والعشرين... وقال إن كتابات جده يمكن أن تساعد الروس خاصة الشبان على فهم أنفسهم بشكل أفضل في أصعب اللحظات عن حياتهم، مؤكدا أن ما يجعل دستوفسكي أقرب إلى أسلوب الحياة في روسيا الآن هو الرسالة الدينية الموجودة في كل رواياته... عن: المذنبون الروس يجدون السكينة في روايات دستوفسكي. الثقافة والفن. موقع الجزيرة على الانترنيت. الاثنين 25 شتنبر 2002.

24) من حديث للزيات أذيع من البرنامج الثاني في برنامج مع الأدبا». نقلاً عن تطور الرواية العربية في مصر. م.س. ص: 212.

25) المغامرة الروائية. م.س. ص: 48.

26) أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، محية حاج معتوق، دار الفكر اللبناني. ط 1994/1، ص: 169.

27) الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، دراسة سوسيو-ثقافية، محمد الدغمومي. إفريقيا الشرق/1991.

28) الروائي العربي والسلطة، جهاد الترك. الاجتهاد. ع: 15-16/1992 ص: 486-487.

عكس هذا الرأي الوجيه، يبحر محمد برادة حين يعتبر «الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوربية، لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها». انظر الرواية العربية، واقع وآفاق. ط 1981/1 دار ابن رشد للطباعة والنشر. ص 7.

*) رواد الرواية العربية هم على التوالي: فرنسيس مراش (غابة الحق 1865)، وسعيد البستاني (ذات الخدر 1884)، وفرح أنطون (الدين والعلم والمال 1903). انظر المغامرة الروائية. م.س.ص: 48.

29) مقدمة «غابة الحق»، عبدالمسيح أنطاكي، ص: 03 نقلاً عن المغامرة الروائية. م.س. ص: 49.

ولمعرفة مدى تأثير الأعمال الروائية الغربية في ذهنية كتابنا العرب الأوائل، راجع شهادة سعيد البستاني، ومقتطفاً عن حياة بطرس البستاني في: المغامرة الروائية. م.س. ص: 50 و52.

30) الرواية العربية الجديدة، م.س. ص: 327.

31) الرواية العربية: النشأة والتحول. محسن جاسم الموسوي. دار الآداب .ط 1988/2 ص: 11.

*) انظر: تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية، فتحي سلامة، دار الفكر العربي، ط 1980/1 ص: 42 و43.

32) توفيق الحكيم. إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي، دار سعد، مصر، 1945. أورده علي شلش في: في عالم القصة. م.س. ص: 195-196.

33) عبدالرحمن منيف، لقاء نشرته مجلة المعرفة. شباط/ 1979. أورده محسن جاسم الموسوي في: الرواية العربية: النشأة والتحول. م.س. ص: 201.

34) المغامرة الروائية. م.س. ص: 64.

*) يجد الباحث العربي نفسه مضطراً إلى الاستعانة بما كتبه النقاد والدارسون الأوربيون عن الرواية ونقدها بصورة عامة، وعن المناهج التي استعانوا بها في دراستهم لإنتاجهم الروائي على أن يضع الباحث العربي في اعتباره دائماً أنه يعمل في بيئة أخرى ويدرس إنتاجاً محكوما بظروف أخرى، قد تلتقي أحيانا مع الظروف التي أثرت في الرواية الأوربية وقد تختلف معها أحيانا كثيرة. انظر النص في: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر .م.س. ص: 15-16.

**) ينتبه فاروق خورشيد إلى تميز الأشكال «السردية» العربية، ويؤكد ذلك لما يقول: «يطلق الباحثون في الأدب الشعبي العربي مصطلح (السير الشعبية العربية) على مجموعة من الأعمال الروائية الطويلة، ذات سمات فنية متشابهة، وذات أهداف ورؤى فنية متماثلة، بحيث تكون في مجموعها صنفاً أدبياً متميزاً، لا يخضع لقوانين العمل الروائي المعروفة خضوعاً كلياً بحيث يمكن لنا أن نسميه ملحمة. ومن هنا خرج هذا المصطلح ليفي بالحاجة إلى تعريف خاص ينطبق على هذه الأعمال الأدبية المتميزة، في فيحددها، ويتحدد في نفس الوقت بها». انظر: فاروق خورشيد. السير الشعبية العربية، عالم الفكر. ع. 1988/02 ص: 249.

35) الملحمة في التراث الأدبي العربي، ناصر يوسف العشامنة. عالم الفكر. ع. 1987/03 ص: 255.

36) الرواية العربية: النشأة والتحول. م.س. ص: 37.

37) في عالم القصة. م.س. ص: 195.

38) لماذا الرواية؟ التمهيد. المحرر الضيف. عالم الفكر. ع . 1993/04 ص: 12.

* * *



بعدما أصدر الروائي السوري نبيل سليمان روايات : ينداح الطوفان (1970) السجن (1972) ثلج الصيف (1973) جرماتي (1977)، المسلة (1980) مدارات الشرق (1990)، يعود إلى إثراء تجربته الفنية بإنتاج جديد زاهر بالإمكانات الجمالية، وغني بأبعاده الدلالية. فـ «أطياف العرش» عمل جديد، بكل معاني الكلمة، نظراً لتنوع تقنياته السردية، وانفتاحه على خطابات متباينة ينسج من خلالها عوالمه الخاصة. ونظراً لهذا التعدد في الأساليب والتقنيات – التي يصعب الإحاطة بها في حيز ضيق – ارتأت هذه القراءة، أن تقتصر على جانبين: بنية الشخصيات الروائية، وتشكيلة الخطاب فيها؛ وذلك بهدف الكشف عن بنيتها السردية والجمالية. والناظر إلى متن الرواية يجدها موزعة إلى خمسة فصول تحمل العناوين الآتية: 1) التحول 2) طيف للعرش 3) الحوارية 4) طيف آخر لعرش آخر 5) المشنقة؛ ولعل هذه العناوين توحي بأحداث القصة التي يضطلع الخطاب بعرضها، ومنها يتبين أن الحكاية تتمحور حول «مغامرة» تبدأ بتحول الشخصية المركزية إلى قوة جارفة تحلم بعرش... إلى أن تنتهي إلى حبل المشنقة. وهي قصة بسيطة في فكرتها، لكن كيفية صنع الأحداث وتقديمها في الرواية، هي التي تجعل منها محكياً ذا قيمة جمالية سردية وفنية على قدر كبير من الإحكام. إذن كيف تتمظهر هذه «الشخصية المركزية» في الرواية؟ ما هي ملامحها الجمالية؟ وكيف تبرز الشخصيات الأخرى داخل الرواية ؟ وكيف عملت «الخطابات» المتنوعة داخل المتن السردي على تشكيل الشخصيات وتشكيل جمالية النص الروائي؟

1) بنية الشخصيات:

تزخر «أطياف العرش» بشخصيات سردية متنوعة وفاعلة في الأحداث وهذا الرهان على التعدد في الشخصيات يسعى إلى إبراز صراع بين رؤيتين للحياة عند نوعين من الشخصيات: الأولى حالمة، تراهن على القوة (بمختلف ينابيعها وأدواتها) للوصول إلى «عرش» يحقق لها الحياة في عالم «اليوتوبيا». والثانية تمتلك «السلطة» و«القوة»، لكنها تسعى للحفاظ عليها بكل السبل. وعن هاتين الوجهتين المتعارضتين في النظر إلى الكينونة والحياة، تتشكل، داخل النص، ملامح الشخصيات وتتضح بنياتها. فشخصيات الرواية تصبح فاعلة.. انطلاقاً من ارتباطها بإحدى الرؤيتين؛ فطاهر عوانة (الطويبي) وحورية وصادق العروضي والشيخ بركات ومعوض أفندي وابن نديم المكشوح... هي شخصيات مغامرة تتوق إلى تحقيق عوالم خاصة بها، ولذلك يحوز كل منها نصيبه من «الحلم»، وينفرد بطريقته الفردية للوصول إليه. وإذا كان «البرنامج السردي» يقدم لنا هذه الشخصيات وهي مترابطة فيما بينها بعلاقة الطموح والمغامرة، لأنها تدور في فلك البطل (الطويبي)، فإنه يجسد الصراع بينها حول الهيمنة والإنفراد بالسلطة، وأيضاً الاستئثار بالبطل: القناع الذي يُتخفى وراءه لتحقيق المآرب الذاتية. أما الشخصيات الأخرى التي تقف في أرض المعسكر النقيض، وتضع نفسها حاجزاً أمام تطلعات (الطويبي) وحشيته، نظراً لرغبتها في الحفاظ على امتيازاتها الإقطاعية أو السلطوية...، فإنها هي الأخرى تعرف تنوعاً في البنية والمرجع. ولذلك تتضارب مصالحها وتتشعب داخل الحكاية. ونظراً لصعوبة الإحاطة بكل الشخصيات في الرواية والحديث عن تشكلاتها، وكيفية إسهامها في صنع الدلالة، اقتصرنا على الشخصيات المحورية، وبصفة خاصة (الطويبي) الذي يعد بطل هذه الرواية وواسطة عقدها.

يفتتح السرد في الرواية على طاهر عوانة (الطويبي) وهو يغوص في عيني «رملة»، ويتذكر ماضيه في الطويبة، ويسترجع بعض اللحظات المشرقة من حياته، ثم يرتد إلى حاضره: حاضر النفي إلى الرقة... هكذا ومنذ استهلال النص تلفي السارد يركز على (الطويبي) ويتتبع مسار حياته، ويجعل من الشخصيات الأخرى ظلاً له، لا تظهر على مسرح الأحداث إلا في حضوره. ولعل هذا الحضور المهيمن هو الذي يضع (الطويبي) في الواجهة ليُعد العمود الفقري للرواية. إذن ما هي ملامح هذه الشخصية؟ وكيف أسهمت في بناء الرواية دلالة وتركيباً؟

يمكن الإمساك بملامح هذه الشخصية في ضوء «البنية» التي تقدم بها داخل السرد، وعن طريق المرجعية التي شكلت هذه البنية. فطاهر عوانة (الطويبي) شخصية يتفاعل في أعماقها شخصان: شخصية طاهر عوانة الساذج البسيط المريض الذي عاني من الصرع واليتم.. وشخصية (الطويبي) القوي المغامر الذي يمتلك «القوة» و«السلطة» من عناصر وقوى بعيدة... أو من شخصيات فاعلة داخل سيرورة الأحداث: الشيخ بركات - ابن نديم المكشوح - الكابتن آلان... هكذا يتضح أن الشخصية تحمل بذرة الازدواج بين: الغيبي والواقعي المادي؛ ولعل هذا الازدواج هو الذي جعل منها شخصية موزعة بين أمرين دوماً إلى أن أفضى بها إلى السقوط والحكم عليها بالموت شنقاً. وهذه البنية تتجلى أول ما تتجلى في بنية نواة فرعية هي: بنية الخفاء والتجلي؛ فالشخصية تبطن غير ما تظهر، إذ إنها موزعة بين طموحاتها وبين واجبها، ولذلك لا تتورع - في إطار سعيها لبناء عالمها اليوتوبي - عن فرض قهرها على الضعفاء والمساكين (جمع الإتاوات/ إرغام الناس على بيع أراضيهم...) في نفس اللحظة التي تدعي أنها تعمل لصالح هذه الفئات، وأنها تستمد سلطتها من المرجع الديني والقوى البعيدة...، ولعل البنية «الأسطورية» للشخصية

كانت توحي - منذ العتبات الأولى للرواية - بهذا الإنشطار في تكوينها النفسي والفكري.

فإذا كانت الشخصية تتميز بهذه البنية على مستوى تكوينها النفسي والفكري، فإن هذا الازدواج سينعكس على علاقاتها بالشخصيات الأخرى، وخاصة من يدور في فلكها، إذ تبدت شخصية (الطويبي) وهي متأرجحة بين «القوة» و«الضعف» في علاقتها بصادق وحورية وابن نديم المكشوح، إذ كانت تستسلم إرادتها أمام آراء هؤلاء الثلاثة، على الرغم من «القوة» التي تتبدى عليها في العلن أمام الآخرين. وربما كانت هذه الازدواجية نابعة من تشظي الشخصية بين الحلم/ الواقع - القوة/ الطيبوبة والوداعة - السلطة/ حياة البساطة. ولعل المرجعية «الدينية» التي تشكل عمق/ وعي هذه الشخصية هي التي جعلتها تتميز بهذه «الانشطارية»، ولذلك ركز «البرنامج السردي» على لحظات كانت ترتد فيها الشخصية إلى نفسها لتحاكمها مباشرة. أو ينتقل - السرد - إلى منطقة اللاشعور ليمسك بأحلامها التي تجسد حالة الخوف والهلع، والتأرجح بين الواقع وشروطه، والواجب ومتطلباته والطموح وإغراءاته. يقول السارد: «هو أيضاً لم يعد يضحك، وشرع يخاتل الندم على ما لابد أنه فرط فيه، بعد السنين التي انقضت» (ص 155).

ويقول السارد أيضاً: «فجأة أيضاً انطفأ روح الطويبي إذ أتت النار عليه. كانت دموعه تنفرط مدارية... تصدق أنه لم يبتغ يوماً ولن يبتغي إلا أن يدرأ تلك النار» (69-70).

يعكس هذان النصان توزع الشخصية بين الواقع والحلم، بين الخوف والتحدي، بين الندم والرغبة... فهي تسعى لتحقيق «واقع» على الأرض، لكن هذا «الواقع» المرجو، يبقى مجرد «حلم» لا يمكن تجسيده إلا عن طريق ممارسات تنقل الشخصية من إطارها (وعيها) إلى إطار آخر،

فتفرض عليها القيام بأفعال تتناقض مع ما تؤمن به، فيكون الشرخ النفسي والانشطار الفكري، ومن ثم الشعور بالضعف والانسياق وراء هوى الأتباع. والسارد يركز على هذا البعد حينما يجعل من صادق العروضي موحياً للطوبيي بالأفعال التي يلزم القيام بها، بل يجعله مقرراً «والبطل» مجرد تابع؛ إذ يتبادل وصادق الأدوار. وهذا الأمر يصدق أيضاً على علاقة الطوبيي، بزوجته الرابعة حورية المرهج، التي استحوذت على لبه، وصارت المتحكمة في كل أموره، فأضحى (الطوبيي) ظلاً لها إلى أن أودت به إلى حبل المشنقة (انظر الرواية – الصفحات: 58-64-98-92/93-143-152...).

وإذا كان (الطوبيي) يتميز بالازدواجية، فإن الشخصيات التي تدور في فلكه تتميز بنفس الخصيصة، فصادق العروضي، شخصية انتهازية، تمارس سلطتها على الآخرين بهدف الإثراء، وتدخل في صراعات مع الشخصيات الأخرى (التي تنتمي لنفس المعسكر) في خفاء عبر ممارسة المكيدة والخداع، فصادق العروضي هو الذي أودى بالشيخ بركات، وأزاح من طريقه «رملة» لينفرد بمداخيل الإتاوات والضرائب التي كان يفرضها على الفلاحين. وهذه السمة تنسحب على «حورية» التي ستطيح بغريمها «صادق» وتلف حول رقبته مشنقة الموت؛ ولذلك كان الصراع بين شخصيات «معسكر الطوبيي» يدور في الخفاء، فكانت الشخصيات تسقط الواحدة بعد الأخرى لينفرط العقد الذي يزين «الطوبيي» ويمنحه القوة. ولعل هذا السقوط المتتالي للشخصيات هو الذي جعل «الطوبيي» يفقد قدرته على الاستمرار في جبروته، ومن ثم يسقط بين مخالب أعدائه. فبعد موت الشيخ بركات، وصادق، ومعوض أفندي... ستنفرد «حورية» بالأمر في اللحظة التي تعارضت رؤيته مع تطلعات زوجته، فاستمرت في تمردها، وإشعالها جذوة العصيان... بينما استسلم «الطوبيي» لإقامته الإجبارية.

تمتاز الشخصيات المرتبطة بالطويبي بالازدواجية (إخفاء أشياء وإعلان أخرى...) انطلاقاً من الرغبة في الامتلاك والهيمنة ، كما أن هذا الازدواج نابع من الخطاب الطوباوي الذي يعد حافزاً على الحركة عندها ، وعنصراً يوجه سلوكاتها ويعكس وعيها.. وشعورها أيضاً. فهذا معوض أفندي يشعر هو الآخر بالتوزع بين الواقع وبين القيم، وهذا الشرخ يدفعه إلى التخلي عن قيادة فرسان الطويبي، لينزوي في أحد أركان الطويبة يهوّم بدعاءات تخلط بين النصوص... فالسعي إلى التطهر والتخلص من الذنب، بنية تشكل عمق الطويبي ومعوض ، وتتصل بباقي شخصيات معسكره؛ ولعل الموت «الفاجع» يعد نوعاً من أنواع التطهر، «فبركات» مات مخنوقاً، و«شهلا» راحت ضحية خيانتها، و« صادق» قتله الطويبي، أما «معوض» فقد مات درويشاً، و«حورية» قتلت بيد الطويبي نفسه، ولم يشذ الطويبي أيضاً عن هذا الأمر إذ حكم عليه بالإعدام، وشهد موته أحد أعدائه/ أقربائه: صهره الشيخ «ناظر ميمونة».

أما إذا انتقلنا إلى الشخصيات الأخرى في الرواية، فإننا نجدها تقف على النقيض من «الطويبي» فهي عدوة لدودة أحياناً، وهي متحالفة معه أحياناً أخرى من أجل كسب مصالحها، وهذه الشخصيات كلها تقدم من خلال بعد واحد: الانتهازية والرغبة في الحفاظ على مكاسبها، ولذلك كانت نظرتها واضحة للحياة وكيفية التعامل معها، ومن ثم لم يبدُ التوزع بين الواقع والحلم عندها، أو الانشطار بين الفعل والوعي وهذا ينسحب على الشخصيات الاستعمارية: آلان - المفوّض ، وعلى الشخصيات «الوطنية»: عبدالحميد آغا، وعلى «السلطوية»: المحافظ الأول - الوزراء - الشيوخ والأعيان: نديم المكشوح - رعد بك الموسى - ناظر ميمونة - توفيق علاط - الخوري مطانيوس...).

وإذا كانت الشخصيات الأولى تحظى عند السارد بقيمة كبرى من حيث رصد أفعالها وحركاتها، وما يعتمل في أعماقها (خاصة الطويبي)،

فإن الشخصيات الثانية نادراً ما يتم التركيز على تجسيد ملامحها الفيزيولوجية أو حركاتها وأفعالها، وإنما تقدم من خلال الحوار بينها وبين «الطويبي»، أو عن طريق نقل أقوالها وردود أفعالها على لسان شخصيات أخرى، وبعضها لا يظهر على مسرح الأحداث إلا نادراً: (ناظر ميمونة مثلاً في آخر الرواية).

من خلال كل ما تقدم نلاحظ أن الشخصيات أسهمت في صنع الدلالة إسهاماً فعالاً، فهي لم تقف عند مستوى الدال، وإنما أصبحت دلائل تعبر عن رؤية فنية جسد من خلالها السارد صراع نظرتين للحياة. ولذلك فهي شخصيات فاعلة في الحدث، مشكلة للأبعاد الدلالية. وإذا تأملنا في أسماء الشخصيات، نلاحظ أن علاقة الدال بالمدلول لم تخضع للاعتباطية : فأسماء طاهر - بركات - صادق - حورية - معيوض - خضر - عثمان... ترتبط بالمرجعية القيمية، وتحيل على عنصر مكون لهذه الشخصيات، وهذه الأسماء تحمل دلالة التعارض بين ما تظهره الشخصية وما تبطنه، كما أنها توحي بطوباويتها وارتباطها الدائم بالحلم.. بينما نجد أسماء الشخصيات الأخرى لا تحمل أية أبعاد دلالية أخرى، فهي مجرد أسماء لشخصيات فاعلة في الأحداث، لأنها لا ترتبط بمرجعية معينة فمرجعيتها واقعية، وأفعالها لا تخرج عن الفعل وردود الفعل.

2) تشكل الخطاب الروائي:

يتشكل الخطاب الروائي في «أطياف العرش» من خطابات «غائبة/ حاضرة» ترجع إلى ينابيع شتى؛ لعل من أبرزها الخطاب الديني، يليه الخطاب السياسي، ثم الخطاب التاريخي. ونحن في هذا الجانب من

القراءة سنركز على أشكال تمظهر هذه الخطابات داخل المتن الروائي، ومدى إسهامها في تشكيل بنيته، وبنية شخصياته:

1) الخطاب الديني:

حظي هذا الخطاب بأهمية كبرى في الرواية، بحيث يعد مكوناً جوهرياً في صنع دلالاتها وتشكيل ملامح شخصياتها؛ والمتتبع لأشكال حضور هذا الخطاب يجدها متنوعة من حيث البنية والوظيفة ولعل أبرز ملمح لحضور هذا الخطاب يتمثل في التحامه بشخصيات «معسكر الطوبي» وتشكيله لقناعاته الفكرية ووعيها بالعالم، بل هو المتحكم في علاقاتها فيما بينها من جانب، وبين الشخصيات الأخرى داخل البرنامج السردي. ولنر على سبيل المثال كيف يفعل الخطاب الديني في تحريك وجدان الشخصية، وتواصلها مع محيطها. فالطوبي لم يكن ليصبح «بطلاً» في غياب هذا الخطاب. وتخفيه وراء ظلاله... منحه القوة والقدرة على التأثير في الناس وجلبهم لأتباعه. فأول مظهر من مظاهر تجلي هذا الخطاب يتمثل في حضور بعض الشخصيات التي تنتمي إلى المجال الديني... أما تجليات هذا الخطاب وفعله داخل السرد فيتشكل من خلال الحوار أحياناً، أو من خلال السرد مرة أخرى. ومن خلال آليتين بارزتين: امتزاجه بالسرد المباشر، أو انبثاقه داخل المونولوج/ الحلم. وبهذه الكيفية يهدف السارد إلى إبراز مدى تأثير هذا الخطاب في بناء الشخصيات، فهو يترجم حركاتها وأفعالها لحظة الصحو، وهو يتجذر في لاوعيها. ونلاحظ أن هذا الخطاب قد وظف لغايات متباينة:

- تحديد ملامح الشخصيات.
- تحديد التعارض بين رؤيتين/ «معسكرين»:

* رؤية طوباوية.

* رؤية واقعية: لا تؤمن بتوظيف الخطاب الديني في عالم السياسة ومجال الصراع.

- السخرية من أفعال شخصيات المعسكر الأول ومنطق تفكيرها.

- تشكيل البنية السردية المتوترة بإدخال هذا الخطاب في تضاعيف اللغة السردية ذاتها (التهجين الأسلوبي).

- إمتاع المتلقي والتأثير عليه من خلال «التشويق».

وهذا الخطاب يحضر من الصفحات الأولى للرواية، وتتنوع أشكال حضوره، فهو يلتحم بالسرد، ويندغم بأحلام الشخصيات، وينبثق من خلال الحوار.. يقول السارد:

«صوت جليل يهتف بالناس الذين تكوموا قبل طلوع الشمس : هذا هو الماء الذي توعدون ». (ص 10). ويقول أيضاً:

«وما إذ ينقط الماء، حتى يدوي في صدى طاهر نذير ينهى عن الضلال. إثر النذير - والقربة تلون ما تنقط - يدوي في المكان بشير يدعو إلى التقوى. إثر البشير - وقد جف ريق طاهر - يدوي الرعب من أن تفاجئ الساعة البشر وهم لاهون.. » (ص 13).

إذا كان هذان النصان يكشفان عن التحام الخطاب الديني بالسرد وتشكيله لوعي الشخصيات؛ فإن مقاطع أخرى من الرواية يندغم فيها الخطاب بالحلم (حلم اليقظة - الرؤيا المنامية) باعتباره إمكانية سردية. وهكذا يصبح الحلم مداراً آخر لتشكل ملامح الشخصية وأبعادها الدلالية. يقول السارد:

«كذا بات السؤال فجأة، مثلما بات يملأ عيني الطويبي بنهر يصفق في أصل السنديانة، ومن حوافه الدانية والقصية تدفق أنهار من عسل و... كانت الأنهار يوماً تلو اليوم ترمح مثل الحصان في ظل السنديانة،

والحواف تغدو أعرض من الدهور، والأمواج تطرب، والماء يدوم حول القصور، والبهاء يسع السماء، والأرض.

فجأة أيضاً انطفأ روح الطويبي إذ أتت النار عليه. كانت دموعه تنفرط مدارية...» (ص 69/70).

يُفصح هذا النص عن أعماق شخصية «الطويبي»، ويكشف عن لاشعورها الذي يوجهه الخطاب الديني. فالطويبي «يخاطب» في دواخله الآخرين: الأتباع، متحدثاً عن النار/ جهنم، مقارناً بينها وبين نار الدنيا. والملاحظ أن هذا «الحلم/ المناجاة» ينبني على آلية التناص مع نصوص دينية تداخلت بالسرد وشكلت عناصره. كما نجد الخطاب الديني يتلاحم بالسرد ويتداخل به بحيث لا يمكن الفصل بينهما. يقول السارد:

«أخذ ابن نديم المكشوح يتبين نتفاً من الكلام، ثم صار ينظمها كما يقدر، فإذا بمعوض أفندي ينذر للعذراء زناراً من حرير الشام، أو يوصي امرأة بتحريك المؤونة ليلة عيد الغطاس، أو يعد أسماء الأحياء والأموات من أولاده وإخوته، ثم يغرق في بكاء بلا صوت ولا دمع». (ص 132).

وإذا نظرنا إلى نص الرواية بإمعان نجد الخطاب الديني يتشكل على لسان الشخصية نفسها من خلال الحوار ليعبر عن وعيها ورؤيتها للحياة. (الرواية ص 135-136-165- 166).

هكذا ومن خلال كل ما تقدم نلاحظ أن الخطاب الديني يشكل جوهر شخصيات معسكر «الطويبي» المثالي، بينما إذا نظرنا إلى رؤية الأطراف الأخرى... وكيفية تعاملها مع خطابه نعثر على نوع من النفور وعدم التصديق، وأيضاً الوعي بلعبة «الطويبي» المتخفي وراء أستار هذا

الخطاب. ويتجسد هذا الوعي بشكل سافر في حوار «الطويبي» مع الدكتور كولن. (ص 166).

2) الخطاب السياسي:

إذا كان الحوار بين «الطويبي» والدكتور كولن قد كشف عن تخفي السياسي وراء الخطاب الديني بهدف تحقيق المرامي الذاتية، فإن الحوار قد كشف عن بعد من أبعاد الرواية وهو معالجتها للقضايا السياسية وإبداء وجهة نظر تجاهها، إذن كيف يحضر هذا الخطاب في الرواية؟ وكيف يشكل بنيتها السردية؟

منذ مستهل الرواية يتم الإفصاح عن سبب طرد «الطويبي» من قريته إلى «الرقة». هذه الرقة التي نفي إليها بعد ممارسة «الشغب» وسعيه إلى السيطرة على الطويبة، لكن هذا النفي لم يردع الشخصية بل زادها إصراراً على مواصلة سعيها لتحقيق طموحاتها.

وإذا تساءلنا عن الوعي السياسي عند شخصية «الطويبي»، فإن النص الروائي يبرزها من خلال بعدين:

- شخصية طوباوية حالمة لا تدرك من لعبة السياسة سوى القشور.
- شخصية على قدر كبير من الدهاء والذكاء.

ففي البعد الأول تتبدى الشخصية معنية بتحقيق غايتها، الانفراد بالطويبة وتدبير أمورها واستغلال إمكاناتها، والمنطق الذي يسير هذه «المدينة الطويبية»، يخضع لقوانين مثالية حالمة، على الرغم من اللجوء لبعض الممارسات المرفوضة في الخطاب الذي يشكل وعي شخصية «الطويبي» وشخصيات معسكره: أي الخطاب الديني.

وفي البعد الثاني تفصح الرواية عند وعي سياسي عن «الطويبي» على قدر كبير من الحنكة والدراية، وإلا لما وجد كل أولئك الأعداء الذين

أحاطوا به، رغبة في الإطاحة به وبحلمه. والجزء الأخير من الرواية يعبر جيداً عن هذا الوعي عند «الطويبي» ومعسكره، وهو يكاد يتعارض مع المسار الذي اتبعته الشخصية في مراحل مغامرتها الأولى . ففي المراحل الأخيرة من سيرورتها أصبحت تفرض نظاماً خاصاً (يتصل بالتدبير الإداري/ الاقتصادي) في منطقتها... لكن الملاحظ أن «الطويبي» يصور وهو موجَّه من طرف بعض أتباعه، أو من طرف بعض الشخصيات التي ربطته بها علاقة المصلحة المتبادلة، كالمحافظ والكابتن آلان. بل نحس أحياناً أن وعي بعض مساعديه أكثر تطوراً وأكثر معرفة بخدع السياسة وتلاعباتها. يقول السارد على لسان معوض أفندي.

«فرنسا تقطع الطريق على الحكومة في كل مكان يا سيدي، على الرغم من الحكي عن الاستقلال القريب، نصائح الكابتن مفيدة. ولكن علينا أن نشك في كلامه كما نشك في كلام غيره. لو أرادت فرنسا أن تساعدنا بأقل من هذا فماذا تهم الدعاوى ومذكرات الجلب والتوقيف ؟ من يرفع الحصانة إذا قالت: لا؟ أنا يا سيدي خبرت الفرنسيين، بغمضة عين يبيعوننا ببارة. يريدون اليوم أن يضعفوا الحكومة بنا، ولكن ماذا يخبئون لنا أو للحكومة بعد سنة؟» (ص 117/116).

يكشف هذا النص عن وعي سياسي على قدر كبير من الأهمية عند «معوض أفندي» جعله يشعر حدساً بالنهاية المحتومة لمعسكر «الطويبي» وحلمه. وهذا الوعي نابع من التجربة والممارسة إذ احتك «معوض أفندي» بالمستعمر الفرنسي وخبر ألاعيبه ودهاءه؛ وقد أدى هذا الإفصاح عن الرأي/ أو وجهة النظر إلى غضب «الطويبي» وزوجته «حورية» منه في فورة حماس أعمتهما عن التبصر في «تحذيره» الصادق، وكانت النتيجة هي الموت وانمحاء الحلم.

وبما أن الرواية عبارة عن محكي يتمحور حول صراع القوة والحلم،

أو صراع القوة والرغبة في امتلاك القوة، فإن خطاب النفوذ يحظى بأهمية قصوى، ويلعب دوراً حيوياً في تشكيل ملامح الشخصيات وبناء أحداث الرواية. فهذا الخطاب تضافر مع الخطاب السابق ليبرز ملامح «الطويبي» الحالم المثالي الذي لا يتجاوز وعيه... في أبعاده العامة حدود الخطاب... الطوباوي الحالم. وهذا الخطاب يحدد أيضاً ملامح باقي الشخصيات الأخرى في الرواية سواء ما اتصل منها بـ«معوض أفندي» وكان من مساعديه، أو ما ارتبط بالمعسكر النقيض الذي عمل استناداً إلى عامل المصلحة الذاتية على تقويض الحلم وهدم دعائمه.

وإذا كان «الطويبي» في حلمه الطوباوي يبدو ساذجاً...، فإنه على المستوى العملي كان يعبر عن دهاء وحنكة، ولكن دائماً بمساعدة من أتباعه. لكن في المعسكر الآخر يتجلى خطاب القوة في أجلى خطوطه وأبعاده. وخاصة في أساليب المراوغة والمداورة. وهكذا إذا كانت شخصية «الطويبي» تحركها «إيديولوجية» تحجبت وراء القناع الديني، فإن الشخصيات الأخرى النقيضة لا تتوارى سوى وراء خطاب القوة ذاته بما يوفره للمرء – أحياناً – من قدرات على مواجهة الخصم والتعامل معه. (أمثال المحافظ الجديد (ص 137) الكابتن آلان (ص 115 - 116).

وهكذا يتضح أن هذا الخطاب لم يوظف لغاية إضفاء أبعاد الصراع على الرواية فقط. وإنما استعمل لغاية جمالية وهي تشكيل الشخصية الروائية وإبراز خصوصياتها النفسية والفكرية. وبهذه الكيفية أسهم الخطاب في تشييد البناء الفني للرواية ككل.

إذن ما هي الآليات الجمالية التي وظفها الروائي في تقديم الخطاب وتشكيل أبعاد شخصياته من خلاله؟

إن المتأمل في المتن السردي يجد هذا الخطاب يتصل بممارسات الشخصيات: أفعالها وردود أفعالها، كما يرتبط بأقوالها. وتكشف آلية

الحوار أكثر عند حضور وانتظام وسائله على لسان الشخصيات (ص 118-119)، أما آلية السرد فتضطلع بالدور الرئيس في رصد تفاصيل الأحداث التي شكلت السياسة إيقاعها من اضطرابات وتمردات وتشابكات حزبية بين الحكومة ومعسكر الطوبيي... (ص 126). ويظل الحوار بما أنه يفصح عن الشخصية ووعيها أهم آلية للكشف عن أغوارها وتصوراتها السياسية ورؤيتها... وللحياة وطبيعة الأحداث التي تخوض في غمراتها.

3) الخطاب التاريخي:

يتشكل هذا الخطاب داخل الرواية من خلال إشارات وعلامات لغوية ترد أثناء العرض أو السرد أو على لسان الشخصيات. ومن خلال هذه المؤشرات عامة يمكن وضع أحداث هذه الرواية في سياق تاريخي مرجعي ينتقل بنا من المجال العام المجرد الذي يوحي به الخطابان السابقان، صراع الإنسان من أجل تحقيق أحلامه. وهو صراع يحدث في كل زمان ومكان وخاصة إذا ارتبط بمجال السياسة أو امتزج بالرغبة في امتلاك أسباب السيطرة . أقول ينقلنا الخطاب التاريخي إلى فترة زمنية محددة من تاريخ سورية (الشام) المعاصر. إنها فترة ما بين الحربين العالميتين ، بل بالضبط فترة الحرب العالمية الثانية التي بانتهاء أحداثها شهدت تراجع فرنسا ورحيلها عن الوطن وتولي السلطة الوطنية زمام الحكم. وهكذا فالرواية بإحالتها على الواقع التاريخي تقترب من الرواية التسجيلية. لكن ما هي نسبة حضور البعد التسجيلي في الرواية؟ وما هو الدور الوظيفي الذي يقوم به الخطاب التاريخي في تشكيل هذا البعد؟

إن قارئ الرواية وهو يعقد مع المؤلف علاقته التواصلية عبر القراءة، يدرك أنه أمام نص تخييلي يفصح عنه غلاف الرواية. وهذا التعاقد يجعله على وعي بلعبة السرد وفنية الخطاب التي تشكل بناءه الجمالي. ولعل

هذا الوعي الفني عند المتلقي هو الذي يجعله على معرفة بأن وظيفة الخطابات الثلاثة ليست وظيفة مرجعية تحيل على واقع فعلي، بل إنها تستمد من الواقع (خاصة الخطابين الأخيرين) لتصنع عالماً متخيلاً وواقعاً يقف عند حدود الكتابة التي توهم بواقعها الخاص. ولذلك تتجاوز «أطياف العرش» السمة التسجيلية ، لأنها لا ترصد واقع الوطن خلال الفترة التاريخية المشار إليها. بقدر ما تتخذ من هذه الإشارات والوقائع التاريخية مطية لنسج دلالاتها الفكرية، ورؤاها الوجودية. وهي رؤى لا تنفصل عن الهم الإبداعي الفكري لدى الكاتب، الذي عالج منذ نصوصه الروائية الأولى قضايا فكرية وسياسية تهم الإنسان العربي، ومازال يعيش في أتون واقعنا العربي الذي يعبر عنه بوعي إبداعي جاد ومتميز.

فالخطاب التاريخي بحضوره المميز داخل هذه الرواية، وعن طريق اندغامه بالخطاب السياسي لا يهدف إلى إبراز الوعي التاريخي عند المؤلف، وإنما يؤدي وظيفة جمالية فنية تسهم في نسج دلالات الرواية بعيداً عن التاريخ المباشر والتسجيل الفوتوغرافي للوقائع. ونظراً لارتباط هذا الخطاب بإشارات سردية عامة فهو لم يشكل ملامح الشخصيات الروائية، كما لم يفصح عن وعي تاريخي عندها. إنه خطاب يعبر عن وعي السارد ورؤيته الخاصة لتطور الوقائع والأحداث يسوقها في إطار فني وجمالي.

انطلاقاً مما تقدم يتبين أن الخطاب التاريخي وإن كان ينبني على نظام مرجعي محدد ، فإحالته تظل محكومة بمعايير المتخيل الروائي لا تتعداه إلى رصد الواقع الفعلي. كما أن الخطاب السياسي يقف في نفس الدائرة لكنه وظف لرسم ملامح الشخصيات ووعيها الإيديولوجي. أما الخطاب الديني فقد أضفى بأبعاده المطلقة/ المجردة وبتنوع إدراكه وفهمه من طرف الشخصيات نكهة خاصة على الرواية، جعلها تقترب من

العوالم.. على مستوى الأحداث وأفعال الشخصيات، وعلى مستوى اللغة منحها صبغة الشاعرية في الأسلوب.

وفي الختام أشير إلى أن «أطياف العرش» قد أمتعت، وقدمت إمكانات فنية جمالية هائلة، ولعل لنا عودة إليها في مقاربة أخرى.

* * *



إذا كان الأدب انعكاساً للواقع على الإحساس، فإننا بدخولنا عوالم المبدعة «فاطمة يوسف العلي»، نطل على فضاءات تكون مسرحاً لاتجاهات ترائيه أكثر، يكوِّنها فضاء اللغة والشخوص والرؤى والحدث وفضاء السرد.

نصوص «فاطمة العلي»، تلتمس تعديتها باختلاف القراءات وتنوعها، فتظهر مستويات كتابية جديدة، تضفي على النصوص آفاقاً تأويليه حسب استعداد المتلقي ومرجعيته، غير ناسين حقيقة أن النصوص تحتوي على دوال تساعد على تفكيك النص واستنطاقه يمكِّن للقراءة الواعية استحضار ما خلف النص من إحالات واستثارة مرجعيات تثري النصوص وتحفز المتلقي.

تبدو النصوص التي تشير ولا تقول، أكثر عمقاً، وإشكالات الواقع، يجب أن تنعكس على مجمل النسيج الأدبي، دون أن يكون هذا الأدب أداه إعلامية لفكرة، حتى لا يسقط في مهاوي الخطابية يفقد من ثم إشعاعه الأدبي.

الأدب ليس صورة نمطية للواقع، بل إنزياحاً فنياً لما نعرف ونشاهد في الحياة، قد يتحول فعل الكتابة إلى صرخة تشهرها أقلام المبدعين في وجه واقع مزيف يلبس أبهى الأزياء، وقد تكون الكتابة وجعاً يسكن أعماق الكتاب، تثخنهم جراحات الروح النازفة، انطبعت بفعل عوامل ليس هذا مكان الوقوف عليها صورة نمطية للمرأة رمزاً للشر وموئلاً للمآسي، فهل هي كذلك؟؟

تشير النصوص إلى بؤر العفونة والمسكوت عنه في مجتمعات غيبت الحوار.

ما بين أيدينا كشف جسور عن واقع تتأسس فيه العلاقات وفق معادلة مشوهة، إنها خطاب يدين أخلاقيات المجتمع، بأسلوب قد يرى البعض فيه تجاوزاً لطقوس الكتابة المدجنة.

في مجموعة «تاء مربوطة» نقف على أعتاب النص الأول «خالتي موزة»، وبانسيابية وشفافية، نطل على الخطاب المكثف الذي يقول لا للإيمان بالمسلمات، ولابد من الاحتكام للتجربة، أما ذلك الالتباس الجميل بين الشجرة والخالة، فقد وضع المتلقي أمام حالة استثنائية من النهاية المفتوحة على تأويلات تحترم عقل القارئ.

في نصها «تاء مربوطة»، نقف أمام نقد ساخر وتهكم مر، ومطالبه بفنية بعيدة عن الصراخ، بضرورة المساواة، وأن تنال المرأة حقها، كل ذلك ضمن سياق حواري ممسرح، وجمل قصيرة كثيفة دالة.

قصتها «عندما كان الرجال حريماً» تضعنا أمام بعض صور الرجال «زوج واحد؟ هذه فضيحة في أمثالنا أكثري من الأبقار والرجال قدر الاستطاعة، مفصل آخر، هروب النص إلى أجواء الفنتازيا لطرح ثيمات ساخنة لتعرية الذات من كل ما يتلبسها ويلغي وجودها ويحول دون معرفتها حقيقتها مع غمز لجانب الأنثى التي لا تملك الجرأة في الدفاع عن كيانها.

- قالت «لو» هل أعجبتك حياتنا؟ فكرت في الجواب ماذا أقول؟

الجواب على أي حال. غير مقبول.. لزمت الصمت.

هي تؤمن بجواب في هذا الوصف ولكنها لا تملك الجرأة فلزمت الصمت: هل يدين النص مطلق الأنثى أم يدين المجتمع؟

عادت «لو» تقول: أيامنا أحسن من أيامكم. مرة أخرى.. لم أجد جواباً.. فتحت المظلة وانطلقت من جديد أسير تحت المطر!

جاءني صوت «لو» المنفعل وهي تسأل أزواجها في ضيق: لم تقبل أن تخلصني ولو من واحد منكم.. أمرنا «لديماتير».. صاحب الدور يدخل الكهف، يجهز نفسه أف لا راحة في الدنيا ص 27.

قصة «ما فيها شيء»، نص التداعيات الذاتية وتجسيد اختلاف رؤى الأجيال، ونهاية وظفت فيها المفارقة المشغولة بإحكام، مع غوص في مشاعر المراهقة التي تصطلي بنيران الإعجاب بمعلمها الذي لم يوافق نزواتها، فذهبت لزيارة صديقتها في المستشفى وحيدة تلتم على حزنها، غير قادرة على إخفاء دموعها أمام الصديقة المريضة التي ظنت أن زائرتها تبكيها، في حين أنها تبكي خذلان الحبيب، وما كان للزيارة أن تكون غير تدبير من «مريم» لاصطحاب الأستاذ والاختلاء به تحت زعم كاذب.

كسرت تقنية تيار الوعي هنا فعل الزمن، وجعلتنا نعيش أجواء النص، خارجية وداخلية.

«أنا وهو وهو» تلتبس فيها العلاقة بين أنثى ورجلين، عنوانها دال كما بقية العناوين التي تلخص الكثير، وتكون مفتاحاً للوقوع على مفاصل هامة في النص وخطابة.

يمكن للمدقق قول الكثير عن هذه الأنثى: مضطربة.. سادية تستمتع بإيذاء الآخرين.. مريضة تحتاج من يواسيها ويأخذ بيدها؟ فمن المسؤول عما وصلت إليه؟

يضعنا النص أمام جرأة في اقتحام الممنوع وكشف عن الأنثى عن مواجعها وحاجتها الجسدية، هل نجد دعوة لتحطيم الحواجز بين الجنسين وصولاً لتحقيق سوية ذاتية ومن ثم الانطلاق إلى آفاق حرية فردية لا تخوم

لها بعيداً عن مواضعات عرف اجتماعي أصبح وراء التاريخ وأمام متطلبات الجغرافية الكونية الجديدة؟ هل هو الإحساس الغامر بسعادة الأنثى التي تمارس فعلاً تتجاوز به السائد والمتعارف عليه ظاهراً وعن سابق وعي وتخطيط وإصرار؟ إننا أمام حالة مرضية.

لماذا تعتري الأنثى حالة نفسية غير عادية إذا صدها الرجل، ولماذا ترغب فيه أكثر؟ هل يخلق ذلك لديها حالة تحد مضمر يصل بها حدود التنافي لإشباع حاجة الامتلاك، أم أنها نوع من السادية التي تريح النفس عندما تجد من يعذبها ويؤذيها؟ أنثى خرجت على المألوف في دنيا النساء، تركض خلف الرجل على غير عادة النساء وتستمتع بذلك.

توظيف التقاطع النصي تتيحه لنا قصة «هلا يا عيوني» وفيها ينفتح الفضاء القصصي على استحضار صورة «هتلر»: «كان الفهرور محتدم الوجه، يقف على المنصة، نظراته النارية تثير الصفوف المتراصة باتساع الميدان ص 47.

أما تقنية توظيف الحلم فكان لها نصيب:

- جاسم ما وعدتني أن تتزوج «أوليفيا» أنت تعد وتخلف.. فرح كثيراً عندما سمع هتلر يخاطبه، لكن لم كان صوته يشبه الممثل حسين رياض في فيلم كان اسمه.. لم يعثر على اسم الفيلم، تضايق جداً، رفس برجله، أصابت حافة السرير أوجعته.. استيقظ». ص 47-48.

«فكر في آخر يوصله إلى الكلمة الناقصة، سأل نفسه: ما هو الشيء الذي في الكتب؟ احتار في الجواب. وحين فكر في العبارة المحفوظة في الحقيقة.. في الواقع. ابتسم تذكر مديره.. المهم: ما هو الشيء الذي ليس في الكتب؟ هل ترى أن الوعد لا يستحق الوفاء؟ كنت أعتقد أن الأمر عندك مختلف كثيراً».

مرة أخرى تضعنا الكاتبة مع تناص تاريخي يقطع الزمان للحظتي

القراءة والكتابة وتغير من رتابة السرد وتنوعه «أين شاهد صورة القرصان؟ لابد في أحد الأفلام، بلادنا لم تعرف القراصنة، مرة واحدة ذكر الشيخ «......» سيرة قرصان كويتي. ولم تدم سيطرته على صفحة الخليج.. لقد قتل. «تنثال التداعيات بضمير الغائب يعطينا فسحة للتأمل من خلال وسيط بين المتلقي وبين المبدعة» هو لم يحلم أبداً بأن يكون قرصاناً، يريد أن يترك في وجدان الآخر أو الأخرى، انطباعاً بالوداعة، بالرقة، بأنه الحالم الذي لم يجد من يفهمه، هل يمكن أن تكون هذه الشعيرات النافرة إلى أعلى على صيغة اعتراض على حلمه الذهبي النابع من قلبه؟

يعجبك في هذا التكوين الفني الذي تجترحه «فاطمة العلي» ذلك التنويع في الأساليب وتلك الحركة التي تؤطر فعل الأشخاص، مما يساهم في تجسيم الصورة وإيصال الفعل «قام ألقى نظرة جانبية على شعره الذي لمع بسواد رباني» أما الرجل المتهم فأراه يطل علينا من خلال السطور بين نص وآخر «انحنى أمام زخة الرصاص المنهمر على رأسه. انحنى حتى أخفى رأسه في الرمال كالنعامة» ص 64، 62، 59.

وفي الوقت الذي تهزأ فيه من صاحب الموقف الباهت، فإنها تنكر أيضاً على الأنثى اهتماماتها السياسية حسب وجهة نظر بعض الرجال «إن المشكلة أنني اكتشفت أن خطيبتي ضلت طريقها إلى ما تريد. هزت رأسها، قلبت كفيها، رشفت الفنجان، قالت: لم أفهم، حسناً، المسألة بسيطة.. الآنسة معجونة بالسياسة، عقلها، دمها، أعصابها، كلها.. أمريكا الإمبريالية القوى العظمى، حق تقرير المصير.. أفغانستان حقوق المرأة.. العولمة، ولم يتبق إلا الحديث في الخصخصة والفرانكفونية وتقدم طلباً للعمل في هيئة الأمم.

- وماذا في ذلك؟ هذا دليل على اتساع أفقها.

رمقها بنظرة مشككة، هل تثيره؟ تستنفره؟ تريد أن تعرف ماذا في أعماقه؟ فكر، دبر، تمهل، قال:

- لا مانع، بل أنا كمثقف أرحب بالزوجة المثقفة، ولكن الثقافة لا تصلح أساساً لبناء حياة زوجية سعيدة» ص 65.

هنا لا نفاجأ بالمثقف المتناقض في نظرته للمرأة «ببساطة شديدة، أنا أريد أن أكون زوجاً سعيداً، وبعبارة محددة مختصرة.. هل أجد هذه السعادة عندك؟ هذا ما أسعى إليه» ص 65.

ابتسمت مجدداً. قالت:

- من حقك. السياسة مستوى من الفكر، والفكر مهم، طبعاً أنت تشاركني في هذا؟

بادر متلهفاً :

- طبعاً ولكن.

-: دع لكن هذه لي.

- ولكن الزوجة الحقيقية لابد أن تكون حذرة في طرح القضايا العامة مع زوجها. هنا تدخل بنا الكاتبة إلى لقطات مخطوفة إلى معترك.

- «احمر وجهها عند ذكر كلمة زوجها» ص 66.

توظيف بارع للقطة استباقية تشي بأمنية عزيزة، نعم.. النص إتهام صريح للرجل المتردد الذي لا يعرف ما يريد ويلجأ للتبرير ، سعياً وراء البحث عن مجرد أنثى.

«-: نعم الرأي. هذا ما يعجبني فيك.. أنت تعرفين تماماً ما هو المطلوب من زوجة محبة، فاهمة تريد أن تعيش في سلام ص 66. هذا بغض الطرف عن مستواها وتفكيرها ونظرتها.

-: أنت مختلفة تماماً.. أنا عانيت.. تعذبت استحملت.. واحدة مغرمة بالسياسة والثانية مثل السفينة المربوطة في الميناء لا تفكر إلا في أهلها، والثالثة كانت لا تفكر إلا في أطفالها أما البغل الذي يجر العربة.... لم تكن تعطيه أي اهتمام.. إنني أحلم بزوجة تؤكد لي كل يوم أنها زوجتي.. ها.. ما رأيك أيتها الجميلة؟؟ ص 70.

هذا النوع من الرجال لم يقل لنا ما هي المواصفات التي تبقى في شجصية زوجة لا تهتم بالسياسة والفكر وتهمل أهلها وأولادها، وتمنح ذاتها لبغل!! هل تكون بشراً أم مجرد بغلة تليق بأمثاله؟؟

نفتح معاً كتاب العانس في قصة «فتاة وحيدة» تتملى الأسئلة الفكرية التي تطرح. «هل يحاسبنا الله على أمنية أو خاطر شيطاني لم ينطق به اللسان؟ ص 73.

الوالد الذي غفل عن نفسه، بصمته وكبريائه وسلبيته كان يحاول شراء زوج لابنته ولكن؟؟ مات الأب هي لم تتمن له الموت أبداً بالعكس كانت تشعر دائماً بأنه هو الذي يعيد إليها الحياة ويجعلها قادرة على احتمال العنوسة .. اكتشفت أن زهوراً كثيرة فقدت أوراقها وتعرت أو كاد من تلك الهبة العابرة. لم يبق منها غير أعواد جافة كالحة اللون ص 75.

بأسى موجع يحكي النص ظلم المرأة للمرأة الأم للابنة فأي تعرية للواقع وعلاقاته نجد؟؟

عندما كانت طفلة، حاولت تقليد أمها.. ضربتها الأم وقالت:

-: أنت صغيرة على هذا والبنت المهذبة تفعل ما يناسب عمرها عندما...، سعت إلى اقتناء أدوات الزينة سخرت الأم منها بجملة قاطعة كحد السكين:

- ما عندك سالفة، وجهك مثل صحن المموش وتحطين ماكياج؟ هل تشتغلين في السيرك؟ ص 76-77.

إنه القمع، نشربه صغاراً، فتذوي براعمنا المتفتحة ويغيض بريق الأمل في عيوننا، فهل يبقى في طفولتنا ملامح لشخصيات متوازنة؟ وهل نحن من ثم مؤهلون لنصبح مواطنين أسوياء في مجتمعات سوية تريد أن تبني أوطانها وكيف يكون المقموع فاقد الشخصية منتمياً؟

ما لا يقوله النص وتخبئة السطور أن الأم مقموعة وفاقدة لشرط وجودها وإنسانيتها وإلا ما كانت تتصرف بهذا الحقد والقسوة مع صغيرتها التي تعاملت معها بحالة مرضية مكبوتة لجأت لعقاب ابنتها تفريغاً لما يعتمل داخلها.

«استقرت مرارة الكلام في حلقها، لم تبرحة أبداً حتى مع مرور خمسة عشر عاماً، كما استقرت الملامح القاسية المتهكمة في شبكة عينيها، فلا تجد من وجه الأم إلا تلك السخرية القاتلة».

حاولت أن تصلح أمها.. أن تستعطفها وتقول أنت أمي.. علميني.. كيف وكيف؟ في المدرسة علموها أن الأمومة تضحية وحب وإيثار لكن ما تشاهده من تصرفات أمها يصطدم بما تعلمته ويسبب لها قلقاً فكرياً وحالة من اضطراب نفسي وعاطفي أدى بها أن تعيش منفصمة بين واقعين، لا تستطيع التوفيق بينهما، فما وجدت وسيلة أسرع في ظرفها الحالي وسنها الصغيرة غير أن تعلمته في حق التعليم وفي نظرتها للأم أيضاً. انطوت واعتزلت أمها.. أصبحت مشروع انحراف لم يتبلور بعد أن ظهرت أعراضه في تعاطي التدخين، مقدمة لتعاطيات لا يعلم إلا الله حدودها، مكتفية في هذه المرحلة العمرية والعقلية بالاكتفاء بذلك والعيش على ابتسامة والدها والحلم بزوج يأخذها من الجحيم الذي تحيا فيه.

أي استقلالية واحترام يفتقده المرء إذا لم يجدهما في بيته وبين ذويه؟ ماذا يكون حاله وشخصيته وإنسانيته تصادر من أقرب الناس إليه؟

يدين النص تدخل الآباء، وعدم احترام رأي الفتاة، دعونا نرى كيف تتصرف الأم أمام الخاطبين!!

جاء الخاطب الأول، رحب به الأب، شجعه ولكن الأم قالت: هذا حافي لا يصلح، طمعان في مالنا، ولم يسألها أحد رأيها في الخاطب الأول والثاني والأخير الذي هرب إلى غير رجعة ص 78.

لماذا كان الوالد سلبياً؟ ولماذا لم يحاول وضع حد لسيطرة الأم ورعونتها؟ هل من إدانة للأب؟ ماذا يكون مآل أطفال ينشؤون في بيئة كهذه؟ النظرة الطبقية وتصنيف الناس على أساس ما يملكون، فصل دام آخر عالجه النص. قالت الأم: وع. بيسري. هذا اللي ناقص، ما أزوج الأصيلة لبيسري.. قال الأب: كل الناس لآدم وآدم من تراب، شاب ناجح ونجاحه يكفي!! ردت الأم بشراسة: نجاحه لا يحوله من بيسري لأصيل ونسيت الأم أصلها وضاع العريس بغمضة عين ص 78.

أي تناقض نحياه أفراد ومجتمعات، لماذا نريد لأنفسنا ما لا نرضاه لغيرنا، حتى لو كان ولدنا وفلذة كبدنا؟

هل نحن أمام مجتمعات مأزومة وسلبيات تغرس جذورها في تربتنا ونحن لاهون سادرون؟ ثم تلك الفتاة/ الرمز: لماذا رضيت بهذا الهوان؟ أما يجب عليها أن تحاول تغير الظلم مهما كانت الوسيلة؟ لماذا كل هذه السلبية منها؟ هل ما وقع لها معادلاً موضوعياً لسلبيتها وركونها؟

النتائج المختلفة تطغي على تفكير الفتاه، كرهت أمها وتعاطفت مع والدها واعتقدت أنها ضحية، ثم ماذا؟ هل نذم الظروف؟ وهل نستكين

للمصير القاتل؟ كلنا مدانون ويجب علينا محاولة الخروج من عنق الزجاجة. الأب مظلوم حسب وجهة نظر البنت والابنة مظلومة من زاوية نظرها فمن ينصف الأم ومن يسمع لشكواها ،من يعرف حجم القهر الذي عاشته في طفولتها حتى أصبحت شخصية مأزومة بكل هذه الفظاعات؟

تقنية وجهات النظر الموظفة هنا جاءت موفقة وتناولها الفني للقصة الدائرية جاء بارعاً بتوظيف التداعيات، خاصة من جانب الأم التي حملتنا تصرفاتها لتأويلات وفضاءات مفتوحة، وإلا ما معنى أن تأخذ الأم في حقيبتها ثياب ابنتها الداخلية وتحتفظ بها في حقيبتها الخاصة بل وتذهب بها إلى العراف!! هل مارست عليها السحر وتآمرت مع الوالد والساحر؟؟ هل كانت الأم تغار من ابنتها أم كانت معجبة؟ هل كانت تحب ابنتها حد الجنون وترفض التفريط بها ضناً على الآخرين من الاستمتاع بمفاتنها فعملت على تطفيش العرسان؟

معان كثيرة واحتمالات أكثر ينفتح عليها النص وجميعها قابلة للتأويل واختلاف الإجابات وتعددها.

«أوجاع امرأة» توظف الكابوس والحلم والاسترجاع، وتطل على تقنيات القص الحديثة، تفضح عوالمنا الخفية التي يختبئ خلفها أدعياء الفكر والأدب ممن يظهرون في وسائل الإعلام بصور تناقص حقائقهم، ويأتي المشهد كاشفاً ازدواجيتهم وأقنعتهم التي لا تخفي سوءاتهم رغم التمثيل المسرحي المكشوف الكاذب.

مع الأم مع التي تخطئ ليلاً وفي النهار تلبس أردية الفكر، تطل على الناس بقناع الاتزان..؟ تحاول الأم الدفاع وتثبيت صورتها المهزوزة في عين البنت.. تمنت أن تصمت الابنة وتلزم الأدب.. تمنت أن تقول هذا كذب وخصوم الأم هم المروجون لهذه الأكاذيب، غيرة من جمالها ومكانتها

وثروتها وكتبها التي يقبل عليها القراء بعد أن تشتريها من أصحابها!!، فتصبح مدار حديث الصالونات والصحف.. ولكنها لم تستطع.

أي إدانة يحمل النص، لمن اشترى فكر الآخرين وادّعاه، أم للواقع الذي أفرز نماذج تتاجر بثمرة عقلها أمام سطوة المال وأحابيل المرأة المتنفذة؟ هي قضية خاسرة حتى مع أولادها الذين ينزفون الانكسار خلف الأبواب!

يزداد الحفر عمقاً في طبقات الواقع المريض.. كلهم مثله مع اختلاف الطريقة تراوغه، تسخر من الوجه الذي يظهر في الصحف والتلفزيون، رجلاً أخلاقياً لكنها ليست ساذجة حتى تحطم الزورق الأخير في صعودها.. إنها أفضل منه.. لها وجه واحد.. الناس لا يجرؤون على فتح الموضوع معها صراحة.. جمالها وثروتها وسهراتها الليلية تجعل الكل حريصاً على التقرب إليها، أما هو فله وجوه كثيرة رفض الالتقاء بها.. ص 89.

قال لها طبيبها النفسي إن الكتابة تخلصها من عقدها وتحفظ صفاء شكلها وراحتها.. كلما توسعت في ممارستها، تشعر بالراحة أكثر وتحس بتحسن صحتها.. إنها نموذج المرأة المنطلقة، باحثة عن المغامرة والأضواء، رغم ما يكلفها ذلك من مبالغ تحرقها جمرات الفقد، وتطاردها الكوابيس في اليقظة.

-: قولي يا لبنى زوجتك نفسي.. وينتهي الأمر!.. صمت ثقيل.. ويدور شريط الذكرى للماضي البعيد.. للأب الذي عاد في لحظة لوعي الحياة.. هي وأبيها متشابهان.. قضى عمره يجمع الأموال بالمكر والتضليل والخديعة..

الثيمات تفرض نفسها على كل النصوص بتعرية ذكية وغوص في أبعاد المشكلة، دون الانشغال بظواهرها. الأنثى في هذه النصوص تعاني

من أمراض تعشش داخلها وتظهر بتصرفاتها.. تحب الحب ولذة الحب المرتبط بالقسوة، تتمسك حتى الجنون بمن يعذبها ويقسو عليها «دائماً يقترن الحب بالقسوة» ص 106.

يلح.. أرجوك.. خلاص.. تبت.. لا تذهبي..

لم تهتم، مضت خطواتها بتراقص وهي سعيدة جداً بالحاحه.. بذلّه، بإصراره (خليه يموت ما علي؟) (تتساهل) وشعور آخر كان يغمز في قلبها.. هل المتعة بجذب الآخرين وإذلالهم هي ما يحقق كبريائها؟

قصص مجموعتها «وجهها وطن» التي تحمل فضاءات فنية مركبة، مازالت تحفر عميقاً في الثيمات التي تدين الرجل من زوايا التقاطية مختلفة. «هو العكاز»، تشرّح الرجل/ زوجها الذي تعرفه، مثل طفل يبكي للحصول على لعبته التي يريد أن يكون أول من يكسرها ويلقي بها.

نجد هنا أنسنة الجماد وارتفاع بالعصا لمستوى إنساني له مشاعر وأحاسيس مع تعريج على غرائبية لذيذة، تمنحنا أفق التفكير المتعمق بالنهاية التي لم تقدم أجوبة جاهزة، بقدر ما تطرح أسئلة تحتاج لمعاودة التفكير وتقليب الرأي، دون أن نسمح لأنفسنا بأخذ الكلمات على معانيها المباشرة، بل الذهاب بعيداً لإسقاطات رمزية تحتمل أكثر من معنى وتفسير.

في نصوص المجموعة التي نختلف على تحديد شروطها الفنية، نماذج للقصة القصيرة مما لا يزال مجالاً للأخذ والرد، دون التوصل لتعريف شامل محدد لماهية القصة القصيرة وحدودها، لكنها تظل نصوصاً تمتح من فضاءاتها الفكرية أفكاراً وتقنيات لا يمكن المرور عليها.

في نصها «وجهها وطن» نواجه المرأة النرجسية التي يندغم في

كينونتها الذاتي بالعام وتحكي تفاصيل سيكولوجياً الشخصية المتشظية تراهن يتطلعن إليها، على هذه القطعة «مريم» التي فقدت ابنها شهيداً، وعلى قطعة أخرى من المرآة المنكسرة «حصة» أجريت لها عملية فقدت بها جزء عال من تكوينها وأخرى لـ «فاطمه» التي سرق تاريخ أولادها، ورابعة لـ «دلال» التي حرقوا حزنها الغالي مبكراً. تخرج لمقاومة الاحتلال وهي مازالت بعد في العدة لم تكن بينهن جميعاً، بل ما كانت ترى إلا ذاتها حتى تكسرت مرآتها وانفجر الكل فيها خروجاً على قطع المرآة. تخضع بخزي.. تسحب منديلاً، تمسح بقايا الألوان عن وجهها.. تشد شعرها الأخضر، الذي يوقع بالذكور، تجثو على ركبتها تقبّل المرآة وعلى مقربة، تجد قطعة كبيرة تحملها لتفاجأ بوجهها يحمل ملامح الوطن ص50.

نعود للرجل المتهم في نص «الجفاف» والنهاية التي تطل على آفاق غير محدده من التأويل..

ناجح بكل مقاييس المجتمع، شكلاً وموضوعاً شاب جميل، غني ومن أسرة عريقة: يشغل منصباً سياسياً مرموقاً أخرج زوجته من حلبة البريق الاجتماعي: لا أحد يراها معه.. أراد أن يكون الصورة الوحيدة في الألبوم.. ابتسمت الزوجة.. لم يعرف لماذا كانت تبتسم لوجه آخر، استحضرتة من خلف الستار، ركبته على جسد زوجها.. أعجبتها الصورة الملفقة.. نهض، غادر الفيلا.. شيعته بنظرة منسحبة.

-: لا تريدين أن تسألي إلى أين سأذهب؟

قالت ناعسة: ولماذا أسأل؟

- كأنك تعرفين؟

-: حتى لو.. لكني سألت منذ عامين.. رفضت الجواب وكانت معركة خرجت منها موجوعة.. في السيارة عاد إليه الماضي.. أيام كان

طالباً في الكلية، اعتبر أن الحديث عن زمالة الشباب خرافة. لم يصدق أكذوبة الحياة الجامعية، لم يكلم فتاة، لم يسمح لفتاه أن تكلمه.. رأى في تقارب زميلين موضع شبهة، وضع كل همه في المذاكرة، أطلقوا علية دودة كتب.. يعرف كل شيء، إلا الدنيا، فاز بالمرتبة الأولى، غادر الكلية. في أوروبا، نظر إلى نسائها البيض كساقطات وأن حركة المرأة ليست إلا ستاراً للانحلال.. لعب هنا كما شاء.. يستطيع أن يفعل ما يشاء ويعود بقلبه النظيف وليس له بصمات على أحد.

هذا الرجل ألا يستحق الرثاء؟ أليس منفصماً ويحتاج إلى عطف وعلاج؟ من الذي أوصلة لمثل هذه القناعات وأي تربية مسؤوله عما آل إليه الحال؟ هل نرثي تربيتنا وإعلامنا ومناهج تعليمنا التي شوهت الجميل فينا وجعلتنا نعيش واقعنا بازدواجية قاتلة ونحن نظن أننا نحسن بذلك صنعنا؟؟ هذه الشخصية غير السوية، لا تملك من مقومات البقاء شيئاً، رغم البهرجات الكاذبة، وهاهي تتقن خطابها الإنساني في التعامل مع الآخر، مجرد ملاحظة من موظفة المصرف جعلته يصرخ غاضباً مستنكراً أن يشير أحد لخطأه..

-: البسي نظارة لأنك لا تفهمين وظيفتك، هكذا تنقلب لهجته وتتغير ملامحه وترتعش يده ويقف جامداً.. في لقاءات أخرى يعرض على الموظفة الزواج بلا معرفة أو تفاهم، كيف نحكم على الأشياء ونعطيها قيمتها ونحن بعيدين عن تفاصيلها؟

عرض عليها الزواج.. قبلت.. ما رغبه فيها بياضها الشفاف، عيونها العسليه، وابتسامتها العذبة، هذه مقوماتها، أما هو فدكتور ينتمي إلى أسرة، غني وتتمناه كل البنات مضت الأيام وانشغل بالسياسة وعاش صراعات المناصب وقلق العلاقات الزوجية.. ولازمه العجز النفسي

والعضوي غير مبال إلا بتحقيق نجاحاته السياسية والمالية وأهمل زوجته التي بحثت عن من ينتقم لها، لم يكن المنتقم بعيداً، ما ألذ الانتقام بعين الأسلوب ونفس أدوات الجريمة!! والأمر لا يحتاج لذكاء، لإدراك أي رقم ظهر على شاشة بيجر الصديق المخلص للزوج!!!

جمالية المدخل، شاعريته ورومانسيته، والتهيئة في «عروس لم تظهر بعد» أخذتنا لعالم المرأة/ الثيمة التي تفرش ظلالها على فضاءات النصوص وبزاوية جيدة.

صوته الأجش يحاصرها: لا تتبعي نفسك، ماكو جواز، ماكو بيزات.. تستجدي: إذا كنت زوجتك، من حقي أن أستريح عند أهلي، وإذا كنت خادمة من حقي أن أترك الشغل.

تأتي عبارته قاطعة: الحمد لله، عرفت مقامك.. خادمة تؤدي مهمة زوجة ومالك عندي غير ص 63.

معاناة أخرى تضاف لجرائم الحريم يرتكبها الرجل لإلغاء وطمس وتشويه نموذج المرأة البشري، لكننا هنا أمام نوع مختلف من النساء.. يطالب بحقه ولا يستكين.

على عتبة المطبخ رأت سكيناً، اتجهت لغرفة النوم، رأته مستلقياً.. تفحصت ملامحه.. لم تجد الشاب المليح الذي اقتحم حياتها، كان يخور كبقرة: تصطك أسنانه مع ذبذبات الصوت الكريه وفقاعة تلعب بجانب فمه، تعلو خيطاً من الزبد يغيب في شعر الذقن الأشيب تطحنها الأفكار وتحرقها نيران الانتقام، في صراع حاد وعميق.

البطن المتهدل يندلق بين الفخذين النحيلين/ رسم الكاريكاتوري الجارح/ من أين تواتيه القوة؟ هل إذا وضعت السكين وفصلت بين الأشلاء الكريهة ستجد من يتهمها بالقتل؟؟ هل انتقده أحد وهو يقتلها كل لحظة؟

أسئلة تتفجر بعد مقارنة يكون فيها الخاسر، لكنها لا تستطيع الخروج بموقف يريح مطارق التفكير في دماغها!

لقطات استباقية تشخص النتيجة التي سينتهي إليها، ترسم المشهد في خيالها «فار الدم، اندلقت الأمعاء. سال مخاط أصفر لزج أحست بالتقزز قفز طعم القهوة إلى حلقها وقاومت القيء.. امتلأت الغرفة برائحة العفن الذي خلفه الشراب، وفاح السرير بروائح شتى» ص 66.

نحن أمام أنثى جارحة، تعرف ما لها، تدير حساباتها بين ماض آمل وحاضر تعس فلا تجد ما يقنعها غير القتل الذي لن يشفي لها غليلاً ويعيد ما ضاع من ماضيها على يديه.. إنها تريد أن تفعل وتري، وتسترد حقها المسلوب. تستعيد بمرارة محطات حياتها.. العلقم يلتصق بريقها بتذكر الطعنات التي مزقت كرامتها.. تنازلت عن حقها بعد أسبوع من زواجها ما عاد يهتم بها.. كانت مجرد شبح لا قيمة له.. أصبحت مجرد تمثال من خشب.. هل تتنازل عن حقها الإنساني؟ وهل من البساطة أن تتورط في جريمة قتل؟ لماذا لا تبحث عن الجواز وتحاول الهرب؟

إنها من بلد بعيد، ممن يبيع بناته للموسرين بسبب الفقر، تصادر حرياتهن وكرامتهن ويتحكم بمصائرهن دون أن يملك الأهل حلاً.

إدانة أخرى لنوع من العلاقات التي لا تنهض على مقوم إنساني، ورفض لزواج غير متكافئ يتم في ظروف غير سوية.

وضعت السكين على جانب الفراش، تمنت أن ينقلب على السكين فيقتل نفسه ص 67.. حل يريحها من عذاب الضمير ويطفئ جمرات الانتقام.

هذه التداعيات التي استعرضت بها تفاصيل أوهامها وأمانيها ورغباتها الدفينة للخلاص من الظلم، كانت مجرد حلم عابر مر على

خاطرها في مستشفى الولادة فتحت عينيها، وجه حزين صامت يحدق بها رأت كيس الجلوكوز معلقاً.. الإبرة مغروزة في وريدها تستقبل مولودتها الأنثى ميتة.. قال لها الطبيب: احمدي الله على سلامتك، يعوضك الله خيراً.. كانت عروساً جميلة تألمت وابتسمت من أعماقها وحمدت الله ليس على السلامة، ولكن على أن العروس الجميلة لم تظهر في هذا البيت الذي ظُلمت فيه وامتهنت إنسانيتها.

يرتفع إيقاع السخرية الدرامية في نص «البومة» الذي يحكي قصة انتقام المرأة من المرأة، انتقام الصبية من العريس الذي يجعل منها ملكة، من الساحرة التي ردت على بابها الخطّاب وظلت عانساً تتقلب على جمر انتظارها القاتل.

هل يدين النص المستوى الفكري الضحل الذي يتجذر في عقول الشباب ممن يعلقون على مشاجب الغيبيات أسباب عثرتهم؟ هل نحتاج لصدمة توقظنا من سباتنا الفكري؟ أي تشوه وصلت إليه الأنثى التي أعوزتها السبل فلم تجد غير إشعال النار في قبر ميت؟

لوحة احتجاج تقدمها القاصة ممزوجة بغرائبية زادت من التشويق وتنويع مصادر السرد فيه، ناهيك عن قدرة على رصد كثير من التغيرات قالت[2] «أم خزام/ الساحرة».. إذا ما يعجبها «صايل» يأخذها «قتاد».. لا تقولون كان شاوي فريجنا، الأول تحول وحنا عيال اليوم وولدي دكانه بسوق الغربللي أحسن دكان، والبيزات تلعب بيده من غير حساب، وعندنا قسيمة ينبني عليها فيلا ص 80.

أي التباس يسكن الفتاة التي وقفت أمام والدتها التي ارتجفت فزعاً، قائلة: هذا من ضعف الإيمان.. النافع والضار هو الله ص 81. بل أي تناقص تحياه وهي تغير قناعتها عندما تناست إيمانها وذهبت لإشعال

قبر الساحرة اعتقاداً أن انتظارها عانساً جعلها تقبل بالانتقام أملاً بانفكاك السحر واختلاف الحال؟

في جولتنا وجدنا كاتبة غير محايدة في طرح رؤيتها، أعطت للأنثى بطولة مطلقة في مجمل نصوصها، المعبأة برسالة فكرية جعلت متلقي نصوصها يخلط بين الساردة والكاتبة بسبب حضورها وصوتها المهيمن، وبنفس روائي يرفرف على أجواء النصوص التي تعاطفت بالمجمل مع الأنثى وانحازت لها بشعريتها الرقيقة وحميميتها الآسرة وخلطها المتقن للواقع بالمتخيل والحلم بالغرائبية، استفادت منها شخصيات مقاومة، كان بعضها محتقناً نتيجة ضغوط واقعة، كما رصدت مجموعة التناقضات التي يعيشها الرجل بسخرية، طارحة قضايا مفصلية، كجوعنا للحب وخطورة العنوسة وتعدد الزوجات، ملقية الأضواء على صورة الرجل السلبية والمرأة المظلومة.

حضور المكان كان مميزاً بخصوصيته المحلية التي أصبحنا نفتقدها في أدبنا الحديث.

والموازنة بين دواخل الشخصيات وخوارجها كان لافتاً.

ناقشت نصوص «فاطمة العلي» كثيراً مما يؤرق الأنثى عقلاً وروحاً وجسداً واستطاعت أن تدخل بنا إلى المضمرات في دواخل شخصيتها. هجت نصوصها كذلك، الوعي الزائف في ذهنية الذين يعلون من الطبقة والمال، وغمزت من زواج الأجنبيات ومن خطاب الرجل الذي يصر أن المرأة مجرد ظل له، ومن النساء اللواتي يوظفن إمكاناتهن الجسدية لتحقيق أهدافهن، كل النصوص لدى «فاطمة العلي» أدانت الرجل غير واحد، ظهر فيه إيجابياً، (الأستاذ) في نص «ما فيها شيء».

مما يلفت أيضا أن النساء في نصوص «العلي» تحركن ضمن أطر ومساحات ضيقة ومحددة، في ترميز شفاف وذكي لحقيقة ما تحياه المرأة.

وقفت بنا النصوص أمام تحليل لأعماق الأشخاص وكشف لرقيق مشاعرهم وتوغل في ثنايا واقع ملتبس برؤية منهجية واعية، وإعلاء من قيمة التفكير العلمي الذي يقصي الإيمان بالخرافة ويدينها. في النصوص كذلك تركيز على الزمن النفسي وتوظيف لتيار الوعي بتداخل الاسترجاع بالاستحضار مع توهج مثير لأسئلة عبر حوارات ذاتية وشخصيات مركبة تؤدي أدواراً غير عادية، ساعدت على إدهاش المتلقي، للوصول به إلى نهايات النصوص المفتوحة التي تطل على تأويلات غير محددة.

يمكننا القول أخيراً: إن الأدب ليس قول ما يرد على شاشة الذاكرة وتنبض به دقات القلب، ليس مجرد تلاعب بمفردات وشخصيات يحركها الكاتب، إنها كل ذلك معجوناً برؤية خاصة ثاقبة، وذوق سام، وبأسلوب لا يشير إلا إلى صاحبة، في تلاحم خلاق بين الإحساس والإدراك لمجمل مفاصل العملية الإبداعية التي تجسد نبض الحياة وهذا ما تمكنت منه المبدعة «فاطمة يوسف العلي» بتميز واضح.

هوامش البحث

1) فاطمة يوسف العلي، وجهها وطن، قصص قصيرة، ط 2، القاهرة، مركز الحضارة العربية، 2001.

2) فاطمة يوسف العلي، تاء مربوطة، قصص قصيرة، ط 1، القاهرة، مركز الحضارة العربية، 2001.

* * *

خضع النقد العربي الحديث في نشأته وتطوره وفي مساراته المختلفة إلى مؤثرين: إحداهما ذاتي، ممثلاً في الموروث الثقافي العربي الذي أسهم في تشكيل ثقافة ورؤى العديد من النقاد، الذين انطلقوا في تقويمهم للنصوص المسرحية من مرجعيات تراثية ومنطلقات فكرية، استلهمت ذلك المخزون الثقافي العربي الذي تشكل في عصور ما قبل الحداثة، وامتد ليكون أدوات نخبة من رواد النقد العربي، الذين عرفوا باسم النقاد التراثيين، أمثال حسين المرصفي، وحمزة فتح الله، والرافعي وغيرهم، من الذين قوموا النصوص الشعرية تقويماً نحوياً وبلاغياً، من حيث فصاحة اللغة وجزالتها، وقوة الأسلوب أو ضعفه، وما شابه من صنعة وتكلف، وكانت صدى لتلك المقاييس والمفاهيم التي روّج لها بعض النقاد في العصر العباسي.

وثانيهما خارجي، تمثل في ذلك التأثير الغربي الذي خضع له النقد وأعلامه، والذي كان صورة مصغرة لتلك المواجهة الشاملة والمتعددة الوجوه والمستويات، بين الثقافتين والحضارتين العربية والغربية.

وقد اتخذ التأثر بثقافة الآخر (الغرب) وما يطرحه من آراء وأفكار سبلاً شتى، حيث يعثر عليه الباحث فيما سماه عبدالنبي إصطيف بالإشارات الصريحة إلى النقد الغربي، وفي اعترافات بعض النقاد باطلاعهم علي التراث النقدي الغربي والإفادة منه فيسهم ذلك في تشكيل أفكار الناقد الضمنية التي سيواجه على أساسها النصوص الأدبية[1]. ويسعى بعض هؤلاء، إلى توظيف ما تطرحه تلك الثقافة من

مفاهيم ورؤى خلال دراستهم للتراث العربي، أو لنقل محاولة إعادة قراءته وفق تلك الآليات الجديدة، التي كانت محصلة الاطلاع على ثقافة الآخر.

وتشكلت المخيلة النقدية لدى البعض من تراكمات ثقافية وجزئيات لا حصر لها من التراثين العربي والغربي، انصهر جميعها في بوتقة واحدة وشكلت رؤاهم النقدية، وحين يشرعون في الممارسة النقدية تأتي أحكامهم ورؤاهم النقدية مشكلة من هذين المؤثرين (التراث الأجنبي) كمؤثر خارجي، و(التراث العربي) كمؤثر داخلي، ويعسر في كثير من الأحيان الفصل بينهما، ومن الصعوبة أحياناً إسقاط ذلك المكون الخارجي في الثقافة حتى لدى أولئك الذين ظلوا يؤكدون على نقاء تكوينهم وأصالته.

وكان العقاد ونعيمة المازني أفضل من جسد هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث، حيث تشكلت ثقافتهم ورؤاهم النقدية من التراث العربي والإنجليزي[2]، نظرية طه حسين ومحمد مندور وأحمد نصيف الذين مثلوا النقد العربي في تفاعله مع النقد الفرنسي، وما يطرحه من مناهج ورؤى نقدية[3].

وهكذا ساهم التأثير الغربي في بلورة الكثير من المفاهيم النقدية العربية، التي أمدت الناقد بتصورات وأدوات شجعته على أن يعيد قراءة تراثه، وفق تلك الثقافة النقدية الجديدة. والمسرحية بوصفها شكلاً أدبياً مدينة في نشأتها وتطورها إلى تلك التأثيرات الغربية، مع نهاية القرن التاسع عشر، ومحصلة أولية لذلك الاتصال الحضاري بين الثقافتين «المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن ولج باب حضارتنا في النهضة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر»[4]. كما أن النقد - الوجه الثاني لعملة المسرح - الذي صاحب المسرحية عبر مسارها - رغم ضعفه وقصوره - كان هو الآخر مديناً إلى تلك التأثيرات، حيث استمد منها الكثير من المفاهيم والرؤى، التي يقوم النص المسرحي على أساسها، باعتباره أحد

أوجه ذلك التأثير. فقد بدأت ملامحه الأدبية في التشكيل عبر حركة الترجمة التي شهدت نشاطاً ملحوظاً في فترة الخمسينات والستينات، وأصبحت أكثر تنظيماً ومنهجية حين رعت بعض الحكومات العربية في مصر والعراق هذه الحركة وأشرفت عليها مادياً ومعنوياً. وكان من آثارها في مصر ظهور روائع المسرح العالمي، ومكتبة الفنون الدرامية، ومسرحيات عالمية، وهي السلسة التي أثرت الحركة المسرحية، بما طرحته من إبداعات عالمية، وما صاحبها من نقد، والتي انتقلت بعض عناوينها إلى الكويت، فقدمت للقارئ العربي العديد من المسرحيات لأشهر كتاب المسرح العالمي، لاسيما تلك التي تنزع نحو التجريب والحداثة.

ولما كان برتولد بريخت (1889-1956) ومسرحة الملحمي أبرز تلك الأشكال التجريبية، فقد حظي باهتمام كبير رفقة بعض الأشكال الأخرى، كالمسرح التسجيلي، ودراما العبث واللامعقول وغيرها.

وجاءت مادة هذا النقد على شكل مراجعات أو تقديم لبعض الكتب المتخصصة في المسرح وقضاياه وأعلامه، على نحو ما ميز الجهود النقدية لدريني خشبة الذي أوكلت إليه الحكومة المصرية ترجمة ونقل العديد من المسرحيات لأشهر المؤلفين العالميين[5]. فشكلت تلك الترجمات وما يتبعها من تقويم زاداً مسرحياً كبيراً.

وتناولت بعض الكتابات النقدية التعريف بأولئك المسرحيين الأعلام الذين شكلوا ظاهرة فنية في المسرح العالمي وساهموا في حركة التجريب. ومن الطبيعي أن يكون بريخت أحد هؤلاء، إلى جانب إبسن (1828-1906)، وتشيكوف (1860-1936)، وجورج برنارد شو (1886-1950)، ويوجين أونيل (1888-1953) وغوركي ولوركا وسارتر وغيرهم.

ويعرف النقد المسرحي تطوراً ملحوظاً بعد صدور مجلة «المسرح» التي دأبت على تقديم دراسة تحليلية في كل عدد، تتناول البناء الفني

لمسرحية كانت قد أصدرتها، عربية كانت أو مترجمة. واتخذت بعض الدراسات منحى مقارنياً، فقد أتاح نشر مسرحية «مصرع كليوباترا» المجال واسعاً لدى العديد من النقاد الذين راح بعضهم يبحث عن نقاط التشابه والاختلاف بين شوقي وأولئك المسرحيين الذين وظفوا صورة هذه الملكة. ووجد آخرون في ذلك مناسبة للحمل على عدد من المسرحيين الغربيين الذين أساءوا إلى كليوباترا، وقدموها في صورة امرأة مستهترة غرها جمالها، فضحّت بوطنها في سبيل ملذاتها.

وساهمت بعض المجلات الثقافية الأخرى في تطور هذا النوع من النقد، حين فتحت صفحاتها أمام عدد من أساتذة الجامعات والمعاهد الفنية الذين قدموا دراسة أدبية وغير أدبية للنص المسرحي، تناولوا فيها الإخراج، والديكور، والتمثيل، والموسيقى، والجمهور، والإضاءة، وغيرها. ومع هؤلاء بدأت ظاهرة التركيز على تقويم النصوص المسرحية المصرية، في كتابات محمد مندور، وعبدالقادر القط، ومحمد عناني، وإبراهيم حمادة، وسمير سرحان، وفتحي العشري، وفاروق عبدالقادر...

وخصصت مجلة «الكاتب المصري» قسماً من أعدادها أسمتة «شهرية المسرح»، قدمت فيه مراجعة لنشاط المسرح الفرنسي[6]. وسارت مجلة «الكاتب»، التي تأسست سنة 1961 على خطى بعض المجلات، فقصرت بعض أعدادها على المسرح، تحت عنوان «جولة في مسارح العالم»[7]. وهناك باب قار في مجلة المسرح، عنوانه «المسرح العالمي في شهر» يطل من خلاله المثقف العربي على بعض ما يقدمه المسرح العالمي من إبداعات وتجارب.

وعرف المجتمع العربي، خلال الخمسينات والستينات، تغيرات مست البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مما زاد في ثراء حركة التأليف المسرحي، حيث أمدته تلك التغيرات والهزات الاجتماعية

بموضوعات جديدة، وفتحت أمام كتابه آفاقاً أخرى للتعبير، فتحول المسرح إلى الفن الأول، وأمكن له زحزحة بقية الأشكال الأدبية من أعلى قمة هرم الإبداع، فانعكس ذلك الثراء في النصوص على العملية النقدية التي عرفت - هي الأخرى - تطوراًملحوظاً، حين هيأت لها تلك النصوص مادة للتقويم، وتجسد أيضاً في صدور العديد من المصنفات المتخصصة في نقد النصوص المسرحية والعروض الفنية. فوجد طلبة كليات الآداب والفنون مراجع عربية تعرض لأعمال عربية وبأقلام عربية، بعد أن ظل الاتكاء على تلك المراجع الأجنبية المترجمة، بل إن الكثير من النصوص المسرحية العربية دخلت مناهج الدراسة في الكليات والمعاهد المتخصصة، مما دفع بحركة النقد المسرحي نحو آفاق جديدة.

وتحت تأثير ما كان ينشر من مقالات عن بريخت ومسرحة الملحمي[8]، وبفعل تلك الثقافة المسرحية الجديدة شاع هاجس البحث عن التجريب في الأشكال والأساليب، والتحول عن البناء التقليدي للمسرح الذي ظل يمثله النقد الأرسطي، والاستجابة لما يطرحة المسرح العالمي من تجريب في الرؤى والأدوات الفنية، فكان أن اتجهت نخبة من الأدباء العرب مبدعين ونقاد إلى المسرح الملحمي، باعتباره أبرز الاتجاهات المعاصرة القادرة على استيعاب المضامين الجديدة التي أفرزها التحول الذي أصاب البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي. فلقي المسرح الملحمي - مع مطلع الستينات - استحساناً وقبولاً لدى نخبة من المثقفين العرب الذين تقاطعوا فكرياً مع ما كان يدعو إليه بريخت ويناضل من أجله ويروج له مسرحه كالعدالة والحرية والاشتراكية، وهي الفترة التي شهد فيها المسرح العربي ازدهاراً كبيراً، كما شهدت مداً اشتراكياً، سيطر على أجهزة الإعلام، ومن بينها المسرح الذي تحول إلى أداة للترويج لما كان يرفع من شعارات سياسية واقتصادية، فجاءت الاستفادة منه «مرحلية ومرهونة بشروط

مصالح سياسية وإعلامية ضيقة الأفق، فرضها التغير والتحول المفاجئ في العلاقات الاجتماعية»[9].

فوجد هذا الشكل الظروف مهيأة لقبوله والإقبال علية، سواء على المستوى الفكري أو على المستوى الجمالي. فالمضمون الإيديولوجي الاشتراكي ما كان يبحث عن نخبة من مثقفي الوطن العربي ذوو الاتجاه اليساري، فأعجبوا به لأنه يعالج المشكلات العامة، ويرسخ فكرة الوظيفة الاجتماعية للنص. ولما كان هذا المسرح اشتراكي التوجه، يساري النزعة تعلقوا به وأقبلوا عليه. يقول نعمان عاشور، أحد كتاب هذه المرحلة: «مسرح الستينات وجد كمنبر للدعوة الاجتماعية، وعلى يد الأربعينات ذوي التوجه اليساري، خاصة بعد أن اتجهت الدولة رسميا للأخذ بمبادئ الاشتراكية العلمية... فقد اكتسب مسرح الستينات في مضمونه ما كان قد تبلور لدى كتابه وكلهم من نتاج فترة الأربعينات من آراء، ومضامين وحقائق ومذاهب وتطلعات سياسية واجتماعية كانت في مجموعها وصلب جوهرها يسارية المنزع...»[10].

ويبلغ التعلق بمسرحه حد أن وصفوه بأنه «باحث في إيديولوجية جديدة وثورية بناءة في سبيل فلسفة لمجتمع أفضل»[11]. والشكل الفني الجديد لهذا المسرح كان المطمح للخروج من الدائرة الضيقة التي وجد كتّاب المسرحية الواقعية أنفسهم فيها، حيث مثل المسرح الملحمي أهم الأشكال التجريبية التي عرفها المسرح العالمي طيلة الثلاثينات والأربعينات، لما قدمه من تجديد في التكنيك المسرحي والرؤى، فكان الإقبال عليه إحدى أوجه تطلع المسرحيين العرب إلى الجديد فكراً وفناً، بما ينسجم مع التحولات التي أصابت المجتمع، ولأنه من جانب آخر أبرز الأساليب والصيغ التي أعلنت الثورة على تلك الأشكال الكلاسيكية التي لم تعد قادرة على استيعاب المضامين الجديدة.

ومما ساعد على قبول هذا الشكل الفني والتأثير بما يطرحة، لاسيما على المستوى الجمالي والسعي إلى توظيف بعض فنياته، أنه بدا - في بعض ملامحه - مألوفاً لأطراف العملية الإبداعية من نقاد وكتاب ومشاهدين ومخرجين. فمشاركة المشاهد وكسر الجدار الرابع، وتوظيف الراوي - وهي إحدى تقنيات هذا الشكل - فنيات معروفة في التراث، أو لنقل الأشكال الشعبية لمرحلة ما قبل المسرح الفني.

واستطاع هذا المسرح أن يكسب احترام الكثير من كتاب المسرح ونقاده الذين أدركوا أنه يمثل ثورة حقيقية في المسرح، وأن يترك بصماته على سائر الاتجاهات التي عرفها المسرح العالمي، فشبه بريخت ابتكاره لهذا الشكل الجديد باكتشاف أينشتاين، فقد كان يردد متباهياً: «أنا أينشتاين الشكل المسرحي الجديد»[12].

وعلى نحو ما كانت درجة التأثر به متفاوتة لدى هؤلاء الكتاب الذين مثلوا الجيل الأول للمسرح الملحمي في الأدب العربي، فإن الدوافع هي الأخرى كانت متفاوتة، فأقبل عليه البعض لدوافع جمالية صرفه، باعتباره يؤسس لقيم مسرحية جديدة، ويدعو إلى مسرح غير أرسطي. وأقبل عليه آخرون لما يحمله من تجديد في الرؤيا الفكرية للنص المسرحي، لاسيما فيما تعلق باجتماعية الأدب ودوره في التغير، ولكونه مسرحاً يعالج المشكلات المعاصرة، ويركز على القضايا الاجتماعية، ولا يقف عند حد إبرازها، بل يسهم في البحث عن حل لتلك المشكلات من خلال الاحتجاج والإقناع، «لقد أبى على مسرحة أن يكون مجرد تعبير عن الواقع، بل يسعى إلى أن يعطي لذلك الواقع معنى من خلال رؤية فكرية ذهنية وعاطفية معاً، كان مسرحه مسرحاً للوعي، الوعي القائم بين المشكلة وحلها...»[13].

وهو مسرح مغري لأنه ثمّن مبدأ الالتزام ودور المثقف في التغيير

الاجتماعي والسياسي وتجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح، وانتقل به من التطهير إلى الوعظ والاحتجاج والإقناع والسعي إلى تخليص المجتمعات عن طريق تغير البيئة الخارجية[14]. وعن دور المثقف في إحداث التغيير داخل مجتمعه، كان بريخت يردد منذ فجر حياته المسرحية «أنا لا أهدف أن تدوم أفكاري فحسب،... هدفي أن تستثمر هذه الأفكار، أن تعتصر منها الفائدة، ومن ثمة تتخذ كعنصر من عناصر التغيير»[15].

ومعظم نقاد المسرح العربي الذين تجلت في كتاباتهم تلك المقاييس النقدية المستمدة من آراء بريخت ونظريته، مثلوا ظاهرة تلقي الخطاب البريختي في النقد المسرحي، وسعوا إلى توظيفه. كان جميعهم من ذوي الاتجاه اليساري، أمثال محمود أمين العالم، وأحمد عطيه، ورجاء النقاش، ومحمد الشوباشي، ولويس عوض، وعبدالمنعم تليمه وغيرهم، من النقاد الذين كلفوا بالدعوى إلى اجتماعية الأدب، وضرورة الاهتمام بمشكلات المجتمع والتعبير عن قضاياه، واستجابوا إلى التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على مثقفيها خيارات إيديولوجية، تساوى النقاد في هذه النزعة (الخلفية الإيديولوجية) مع المبدعين، فمعظم الذين كتبوا مسرحيات ملحمية لاسيما الرواد منهم، كانوا يساريين أيضا أمثال رءوف مسعد، نجيب سرور، ألفريد فرج، ميخائيل رومان، فأقبلوا على المسرح الملحمي لتقاطعه فكرياً (باعتباره مسرحاً اشتراكياً يدعو إلى العداله والمساواة)، مع ما تدعو إليه الثوره في عقيدتها السياسيه الجديدة. وعليه، فإن الذين مثلوا المسرح الملحمي إبداعاً وتقويماً كانوا يساريي النزعة تقدميي الاتجاه على رأي نعمان عاشور: «مسرح الستينات وجد كمنبر للدعوة الاجتماعية، وعلى يد كتاب الأربعينات ذوي الاتجاه اليساري»[16].

وكان كتاب المسرح ومخرجوه أسبق من النقاد في التعريف بالمسرح

الملحمي والدعوة إليه، وتخلف النقاد عن مواكبة حركة التحديث في المسرح، وبدلاً من أن يكون هؤلاء رواداً يفتحون الآفاق ويشيعون الثقافة المسرحية الجديدة، وإبراز الأشكال التجريبية تأخروا عن الركب، فكانوا أتباعاً لا رواداً فهل مرد ذلك إلى سيطرة الثقافة المسرحية الكلاسيكية على النقاد العرب الذين ظل الكثير منهم أسري لتلك التقاليد الأرسطية على نحو ما جاءت في كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وغياب الثقافة المسرحية الجديدة لدى هؤلاء النقاد والجهل بما يطرحه المسرح العالمي من تجديدات في الشكل والأساليب والرؤيا الفنية. ومن الشواهد التي قدمها بعض الدارسين عن غياب الثقافة المسرحية الجديدة، أن الناقد الكبير رجاء النقاش فهم مصطلح المسرح الملحمي بالمعنى القديم فانصرف ذهنه إلى ميزات الملاحم القديمة فراح يحاول أن يلصق صفات أبطال الملاحم القديمة المنقرضة ببطل مسرحية الشرقاوي، ويقارن بين هذا وأولئك[17].

وثمة ملاحظة أخرى ميزت هذا النقد وشكلت أحد ملامحه، وهو أنه نقد غير متوازن لا ينظر إلى النص المسرحي نظرة متكاملة، إنه يركز فيه على دراسة المضامين على حساب الشكل والبناء الفني، فدراسة تصوير الكاتب للشخصيات وبناء الحدث وإلهاب الصراع وقوة الحوار وشاعرية اللغة، أو ما اتسم به الحوار من غنائية وخطابية أو عدم ملاءمته لمستوى الشخصيات، وبناء الحدث، وغيرها من الأدوات الفنية والجمالية للنص، قد لا تأتي أو ترد موجزة ومختصرة، فقد لا تتعدى الأسطر لدرجة يخيل إليك أن الناقد يسعى إلى التخلص منها لينتقل إلى المضمون، حيث يسهب في تحليله ودراسته، فلا نجد إلا إشارات عابرة إلى الخصائص الفنية في دراسة أمين العالم وأحمد عطية لمسرحيات الشرقاوي في حين استغرق الحديث عن المضمون صفحات عديدة.

وعلى الرغم مما شاع عن بعض هؤلاء النقاد من «ترديدهم لعبارات

العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبيه، إلا أن تعصبهم للمضمون الاجتماعي، كان دائماً هو المعيار في تفسير خصائص العمل الأدبي، ولعل السر في هذا أن النقد القائم على الفكر الماركسي يتجه – بطبيعته – إلى ما هو خارج العمل الأدبي»[18].

والكثير مما نسميه نقداً مسرحياً بريختياً لا ينطلق من نظرية نقدية متكاملة تنظر إلى العمل المسرحي نظرة شاملة، فقد لا نعثر لدى هذا الناقد إلا على عدد محدود من المقاييس النقدية المستمدة من نظرية بريخت وآرائه، والتي لا تشكل في غالبيتها رؤية عامة ومشتركة لدى جميع هؤلاء النقاد الذين جاءت أحكام بعضهم مطعمة بمقاييس لمذاهب ومدارس مسرحية أخرى من أرسطية وتسجيلية وعبثية، وبالتالي كان الجزم بوجود نقاد بريختيين أمر لا يمكن الوثوق به.

وعلى نحو ما شاعت أفكار بريخت السياسية والإيديولوجية في أوساط الطبقة المثقفة، ومسرحياته التي تسابق المترجمون إلي نقلها والمخرجون إلى تجسيدها على خشبة المسرح[19]، فإن آراءه النقدية في التقويم وأسلوبه في الكتابة، ومنهجه في الإخراج أصبح متواتراً في العملية التقويمية لعدد من كبار المثقفين العرب، لاسيما ذوي النزعة اليسارية، وكانت بداية ذلك الأثر الملحي شيوع العديد من المفاهيم والمصطلحات المسرحية البريختية بين النقاد العرب مشكلة أولى ملامح تأثرهم بما يطرحه بريخت من آراء ومفاهيم، وتحت هذا الشكل الجديد وغيره من التجارب المسرحية الأخرى بدأ الناقد العربي يعيد تشكيل ثقافته المسرحية وأدواته الفنية ورؤاه ومن هذه المصطلحات التي عرفت طريقها إلى ساحة النقد المسرحي، التغريب، الراوي، المسرح الملحمي، اللوحة، الجزء، الإيهام بالواقع، هدم الجدار الرابع، الالتزام، ومفاهيم أخرى تمثل المسرح الهادف، التغيير، دور المشاهد، الجانب التعليمي، المسرح

الواعي، المسرح السياسي، وشمل التأثير حتى بعض النقاد الذين يحسبون على الاتجاه المحافظ في النقد المسرحي العربي، الذي راح بعضهم يسعى إلي الكشف عن ملامح استفادة هؤلاء المسرحيين من منهج بريخت وأسلوبه في الكتابة.

وعلى الرغم من أن تأثيره أصبح يشكل اتجاهاً عاماً في النقد المسرحي، إلا أن بعض النقاد لم يصدروا في توظيفهم لعدد من المصطلحات عن المسرح الملحمي، وفهم آخرون بعضها فهماً تقليدياً خرج به عن المفهوم الذي قصده بريخت، وخلطت بعض الكتابات النقدية بين المفهومين التقليدي والبريختي، مما زاد في أزمة هذا النوع من النقد.

وتجلت البريختية في نقد هؤلاء من خلال إسقاط بعضهم لعدد من تقنيات المسرح الأرسطي، التي كان ينظر من خلالها إلى النص ويقوم وفقها، واستبدالها بأخرى ملحمية. فإذا كان النقد المسرحي القديم قد دأب علي تقسيم المسرحية إلي فصول، والفصل الى مشاهد، فإن هذه المصطلحات قد غابت عن قاموس نقاد المسرح البريختي وكتابه، حيث ألغي هذا البناء التقليدي واستعاض عنه بتقسيم العمل الدرامي إلى أجزاء أو ألواح، فتأتي المسرحية على شكل لوحات، ولكل لوحة عنوانها وتحتفظ باستقلال في مضمونها ولكنها في النهاية تترابط في معني واحد، وتؤلف الشكل النهائي للعمل وتبعاً لهذه الثقافة الجديدة لم تعد المسرحية تتبع ذلك التقسيم الكلاسيكي، فالأساس في البناء المسرحي البريختي اللوحة لا الفصل، والتطبيقات العملية لهذه القاعدة يمكن تلمسها في العديد من الكتابات المتأثرة بالمسرح الملحمي، فأخذ صلاح عبدالصبور في مسرحية «مأساة الحلاج» بتقنية الأجزاء، والعنونة، فجاءت المسرحية مقسمة إلى جزءين، عنون الجزء الأول بـ «الكلمة»، والثاني بـ«الموت»[20]، وغاب مصطلح الفصل والمشهد في مسرحية «ياسين

وبهية»، التي أخذ فيها نجيب بنظام الألواح، فجاءت المسرحية مشكلة من اثنتي عشرة لوحة، ولا نعثر في مسرحيته الثانية «يا بهية خبريني» على أي من هذه التقنيات، فلا فصول ولا ألواح ولا أجزاء[21].

واختار رءوف مسعد لمسرحية «القناع والخنجر» - وهي من أولى المسرحيات الملحمية في الأدب العربي - نظام المشاهد بدلاً من الفصول، وأعطى لكل مشهد عنواناً، والأخذ بمثل هذه التقنيات أحد أوجه التأثر بالمسرح الملحمي.

ومن المقاييس النقدية التي تشكلت بفعل التأثر البريختي اعتبار النقاد هدم بعض الكتاب للجدار الرابع إحدى اللمسات الفنية والجمالية التي شكلت معالم هذا المسرح، الذي لم يعد يدين بالولاء لقيم وتقاليد المسرح الكلاسيكي، الذي ظل يقيم جداراً وهمياً يفصل خشبة التمثيل عن قاعة المشاهدين، تجذراً مع الزمن وأصبح أحد التقاليد المتأصلة في المسرح الدرامي والأمثلة التطبيقية على هذا الإسقاط كثيرة في نصوص رشاد رشدي، ويوسف ادريس، وسعدالله ونوس، ومعين بسيسو، وألفريد فرج، ونجيب سرور، وغيرهم من الكتاب الذين قدموا نصوصاً التزموا فيها بعض تقنيات المسرح الملحمي. وبأسقاط الكتاب لهذا الجدار الوهمي حدث التواصل بين الممثل على الخشبة والجمهور في القاعة، وتم التواصل - الذي ظل مقطوعاً في التجارب المسرحية السابقة - بين طرفي العملية الإبداعية (جمهوراً وممثلين)، وحين تدمج القاعة مع الخشبة يتحول العرض إلى ما يشبه الحفل المفتوح الذي يشترك فيه الجميع، مشاهدون، وجمهور، ومخرج، ومؤلف .والغاية من هذا الإسقاط، في رأي النقاد، إزالة الإيهام بواقعية الحدث، وحتى يدرك المشاهد أن ما يقدم على خشبة المسرح ليس حقيقة ثابتة أو قدراً محتوماً، بل حالة طارئة قابلة للزوال، وعلى نحو ما يمكن إزالتها عن الخشبة يمكن إزالتها أيضاً في واقع الحياة.

وارتبط هذا التجريب (إسقاط الجدار الوهمي) بالتحول في طبيعة الجمهور الذي لم يعد - كما كان في المسرح الأرسطي - متلقياً ومستهلكاً سلبياً، بل أصبح شاهداً واعياً ومشاركاً فعالاً فيما يقدم له من نصوص، تحول من حالة السكون والثبات إلى الحركة والفعل، يسهم في التغيير ويرفض أن يظل مشاهداً محايداً وصامتاً.

ويبدو أن جدة هذه التقنية في التأليف المسرحي فاجأت أحد النقاد الذي حضر عرضاً مسرحياً تخلى فيه المؤلف عن هذا الجدار، الذي لم يعد من مستلزمات النص المسرحي: «ففي نفس اللحظة التي كنا ننتظر فيها أن تدق دقات المسرحية التقليدية إيذاناً بانفراج الستار عن الفصل الأول وبانطفاء أنوار الصالة، وجدنا - ومازالت أضواء الصالة مضاءة - الستارة تفتح وتغلق... وبدا أن هناك خللاً ما قد وقع في إدارة المسرح، إذ إن الستارة قد فتحت ومازال العمال يركبون الديكور، بينما يصيح مدير المسرح في وجه شخص، وتبدأ المسرحية بمشهد الافتتاح على حركة إعداد المسرح، طالباً من الجمهور أن يشترك في هذا الإعداد لتكون صالة المشاهدين امتداداً للعرض، وليعيش الجميع مشتركين في العملية المسرحية وبالتالي تكون أمامهم فرصة الجدل والمناقشة»[22].

وحين يتم التواصل والاندماج بين القاعة والخشبة، ويسهم المتفرج فيما يطرح من نقاش ويدخل في حوار مع الممثل على الخشبة، فإن ذلك النقاش يعد جزءاً لا يتجزأ من المسرحية.

وبفعل التأثير البريختي شاع بين نقاد المسرح وكتابه مبدأ الالتزام، لاسيما وأن التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عاشتها مصر قد فرضت على المجتمع خيارات إيديولوجية جديدة ومعاصرة، وأصبح تقويم النص وفق هذه التغيرات والتأثيرات ينطلق من مدى التزام الكاتب جانب المجتمع والتعبير عن مشكلاته، على اعتبار أن هذا المبدأ

أحد ثوابت الواقعية الاشتراكية التي تبناها بريخت، وكان أحد كتابها ومفكريها المعاصرين الى جانب جورج لوكاتش، وإليوت، وبرنارد شو، وروجي غارودي، بل إن النص الجيد في نظر النقاد ذلك الذي يتجاوز التصوير الدرامي والفوتوغرافي لتلك الظواهر السلبية وتحميله وظيفة أخرى غير التسجيل، تكمن في إيقاظ فاعلية المتفرج ومساعدته على اتخاذ موقف مما يعرض، فيخرج من المسرح ليمارس دوره في التغيير الاجتماعي والإصلاح السياسي، بعد أن يكون قد اقتنع بأن ما يقدم ليس قدراً محتوماً، ولكنه تصوير لحالة يمكن إزالتها، وذلك هو الإحساس الذي خرج به محمود أمين العالم بعد مشاهدته لمسرحية «عسكر وحرامية» لرشاد رشدي، المقتبسة عن مسرحية «القاعدة والاستثناء» لبريخت، «ليغادر المشاهدون قاعة المسرح وهم يحملون الرغبة والإرادة في تخليص البطل من محنته، فليس من الضروري أن تكتمل الدوائر في المسرحية، فلتكتمل بعد ذلك بالوعي والكفاح اليومي عقب استيعاب العمل الفني، ولنخرج من المسرحية ونحن نعاني مسؤولية المشاركة في تخليص البطل وتحقيق الخير والعدالة»[23]، وهو دور لا يتحقق إلا بعد أن يكون المشاهد قد وعى المشكلة المطروحة، وفهم أسبابها ودوافعها، وحينها يبدأ في التفكير عن مخرج لها، وبهذا يكون المسرح الملحمي قد تجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح.

وانطلاقاً من هذه الرؤيا الفكرية أثنى مندور على بعض مسرحيات توفيق الحكيم مثل «الصفقة» و«الأيدي الناعمة» و«أشواك السلام»، التي كانت انعكاساً مباشراً لبعض ما جاءت به ثورة 1952، من تعظيم للعمل، وارتباط بالأرض، والوقوف في وجه الإقطاع، فقال: «وبعد الثورة الأخيرة التي بشرت بسياسة اجتماعية إيجابية جديدة كان لابد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة، فهو شديد التأثر بالتيار الاجتماعي... انتقل إلى ما يسمى اليوم المسرح الهادف، وهو المسرح الذي يسعى إلى

قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها في نفسه، وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية «الإيدي الناعمة» التي تمجد العمل ومسرحية «الصفقة» التي تحاول أن تؤكد ثقة الشعب في نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه»[24]، بل إنه ليذهب أكثر حين يعتبر هذه المسرحيات خير ما كتبه توفيق الحكيم[25].

وتحت تأثير هذه الفلسفة ومن منطلق إيديولوجي بحت علق حسين مروة على مسرحية «الطعام لكل فم» للحكيم أيضا بقوله: «قضية إنسانية نبيلة وعظيمة، وليس كبيراً على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعالج القضية في عمل مسرحي». وأثنى على مسرحية «مأساة جميلة» للشرقاوي، لأنها تمثل - في نظره - أنموذجاً لانفتاح الأديب على قضايا المجتمع الكبير والمعاناة الإنسانية والوجدان الجماعي الناضج[26]. وكان الالتزام المحور الذي اتكأ عليه كل من أمين العالم، ومحمد مندور في الإشادة بمسرحية «ياسين وبهية» لنجيب سرور، حين نقلها كرم مطاوع من الكتاب إلى الخشبة. عبر مندور عن ذلك الاعجاب في مقال تحت عنوان «من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور»، انتهى فيه إلى القول: «وأنا أرجو من أدبائنا وفنانينا المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد، إلى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصيل»[27].

وعلى شاكلة اليساريين، فإن تقويم المسرحية انصب على مضمونها، أما جوانبها الفنية فليست بذات أهمية، قياساً إلى المحتوى، فمرد هذا الإعجاب أن «ياسين وبهية» تقدم صورة عن نضال الفلاحين ضد الاستعمار البريطاني وتضحياتهم، وتشبثهم بالأرض ووقوفهم في وجه الإقطاع، فيتحول «أمين» الشخصية المحورية في المسرحية من خادم للإنجليز يقبل نقودهم إلى ثائر ومتمرد، فيقتل ليكون شهيداً آخر تقدمه بهية بعد ياسين، الذي قتله الإقطاع، وهكذا تكالب على الفلاحين كل من

الإنجليز والاقطاع. ولا شك في أن محاربة هؤلاء والتمسك بالأرض، والدفاع عن طبقة الفلاحين تشكل لب الفلسفة اليسارية، وهي المحور الأساسي في النص.

وانطلاقاً من المعيار ذاته لم يعجب الناقدان (مندور والعالم) بمسرحية «أهل الكهف» التي اعتبرت إحدى درر المسرح العربي، فميزتها في رأي طه حسين أنها «أغنت الأدب العربي وأضافت ثروة لم تكن له، ويمكن أن يقال إنها رفعت من شأن الأدب العربي وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية»[28].

ولكنها سلبية تشاؤمية لا تؤدي وظيفة إيجابية، بل هي من الأدب الرجعي في نظر العالم، وأنموذج لأدب التصوف والانعزال في رأي مندور الذي بارك مآخذ يحيى حقي على المسرحية وسلم بها وتساءل: «هل لنزعات التصوف محل في مصر؟ إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس وبالتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم...»[29].

ومن خلال هذه العينات، يلاحظ أن هؤلاء النقاد احتكموا في تقويمهم لعدد من المسرحيات إلى النزعة الإنسانية والنظرة التفاؤلية والالتزام، وهي معايير أساسية للتقويم في المسرح الملحمي والأدب الواقعي عموماً، نظروا إلى النصوص من زاوية بعينها تتمثل في قدرتها على تمثل المضامين الإجتماعية، أما الجوانب الفنية والجمالية فليست ذات أهمية في ذلك التقويم، حتى وإن عرضت لها فلا تكاد تبدأ لتنتهي ولتتحول الي المضمون حين تسهب في تحليله ودراسته، وكثيرة هي المسرحيات التي كان مضمونها الاجتماعي وراء ذيوعها وشهرة مؤلفها، مع أنها من الناحية الجمالية والفنية لا ترقى إلى مستوى ما قيل عنها. وشيوع ظاهرة الالتزام مردها التحولات الاجتماعية والسياسية

والاقتصادية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على المثقفين خيارتها، وفي ظلها تحول الالتزام السياسي والاجتماعي إلى أشبه بالموجة التي ركبها الجميع نقاداً ومبدعين، ساسة ومفكرين، فبما أن الثورة كانت جماهيرية الأهداف اشتراكية المنهج، فعلى الفنان أن يساير الثورة ويعبر عن أهداف اجتماعية عامة. وحتى المناسبات الثقافية والأدبية أصبحت تؤكد على ضرورة الالتزام، فقد أوصى مؤتمر الأدباء العرب في دورته الخامسة ببغداد الكتّاب «بتوجيه عنايتهم إلى القاعدة الشعبية وتعمق أغوارها وإيقاظ الوعي العربي على أوسع نطاق حتى يواجه المجتمع العربي بفهم وصدق ...»(30).

وكان توظيف الراوي في المسرح العربي ضمن هذ التأثير العام الذي أحدثه بريخت، وأحد أوجه التزام المسرحيين بحرفيات المسرح الملحمي، ولقي توظيفهم لهذا التقنية استحسان العديد من النقاد، على اعتبار أن الراوي تقنية شائعة في التراث الشعبي، تسهم في تقريب النص من المشاهد وفضل بريخت أنه لفت انتباه المسرحيين إلى الأهمية الدرامية التي يقدمها توظيف الراوي للمسرح، إنه أشبه بالحكواتي الذي يروي الأحداث التي مرت قبل أحداث المسرحية والتعليق عليها، والمساهمة في كسر الإيهام بالواقع. وكان نجيب سرور من أسبق كتاب المسرح العربي استحضاراً لشخصية الراوي، وأكثر توظيفاً لها اقتداءً ببريخت فقد افتتح مسرحية «ياسين وبهية» باستهلال على لسان الراوي على غرار ما يحدث في المسرح الملحمي، وأنهى النص بخاتمة، ومرة أخرى على لسان الراوي: «إن الأداء الصامت على إيقاع صوت الراوي ليس أمراً جديداً على المسرح، حيث يحدث هذا في مسرح بريخت، ففي مسرحية" «دائرة الطباشير القوقازية» يرتفع صوت المغني يروي لحظة الصراع، التي تقف فيها جروشا أمام الطفل الذي تركته أمه امرأة الحاكم في لحظة الانقلاب وهربت. إن جروشا تتردد طويلاً بين أن تنجو بنفسها وتنفض عن كاهلها

عبء إنقاذ الطفل، وبين صوت الخيل الذي يجذبها إلى نجدته... ولم يكن غريباً أن يلجأ سرور إلى الأسلوب نفسه الذي لجأ إليه بريخت وأنوي وغيرهما، كان نجيب سرور ينتمي إلى هذا التيار نفسه»[31]. ولاحظ هؤلاء النقاد أن استحضار بعض تقنيات التراث الشعبي كالراوي والمهرج والحلقة لدى عدد من المسرحيين العرب، لم يكن الدافع إليه التأثر بما طرحه بريخت، بقدر ما كانوا ينشدون العودة بالمسرح إلى حضن التراث الشعبي وفن الفرجة، أملاً في التحرر من الآخر، والرجوع إلى الذات من خلال البحث عن قالب مسرحي أو صيغة بديلة عن الشكل الغربي، وأولى ملامح التحرر أن نسعى إلى الربط بين هذا الفن الجديد وبين خصوصيتنا الثقافية، كإدخال فنون الفرجة الشعبية من غناء ورقص في صياغة النص، وأن نطور تلك الأشكال التراثية التي تحمل بعض مقومات المسرح الحديث. وكانت بداية البحث على شكل مسرحي يمثل خصوصية الذات العربية ويحررها من تأثير الآخر (الغرب) مع توفيق الحكيم في كتابة «قالبنا المسرحي» الذي أثار من خلاله هاجس التأسيس وإشكالية التنظير للمسرح العربي، وهي الإشكالية التي شغلت فكر العديد من الكتاب مبدعين ونقاد، وعرض لها يوسف إدريس من خلال مجموعة من المقالات نشرها تحت عنوان «نحو مسرح مصري»[32]، رسم من خلالها ملامح المسرح الذي يدعو إليه، ويطرحه بديلاً عن المسرح الغربي. وتناولها بعده سعدالله ونوس في «بيانات لمسرح عربي جديد»[33]، وعلي عقلة عرسان في «الظواهر المسرحية عند العرب»[34]، معمقاً فكرة غنى التراث بظواهر وأشكال يمكن بعد تعديلها أن تتحول إلى صيغة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي وتبعدها عن الاستلاب الحضاري والتبعية للفكر الغربي، التي رافقت المسرح العربي منذ المراحل الأولى لنشأته.

وحضر هذا الهاجس في كتابات الأدباء المغاربة مثل عبدالكريم

برشيد في مؤلفيه «التنظير المسرحي» و«البحث عن المسرح العربي»، وحسن المنيعي والطيب الصديقي في العديد من المقالات.

وعلى الرغم من الاختلاف في الأسس الفنية والفكرية بين هؤلاء الداعين إلى مسرح عربي، وتباين الرؤى والمناهج التي يراد من خلالها التأسيس لهذا الفن وتأصيله، فإن الرغبة كانت أصيلة، ولايزال التنظير للمسرح العربي يشكل أحد المحاور الأساسية للخطاب النقدي المعاصر.

ومع أن بريخت مثل الخلفية الفكرية والثقافية لعدد من الكتاب والمفكرين العرب، وساهمت نظريته وآراؤه ومسرحياته في تشكيل الثقافة المسرحية لعدد من النقاد والمبدعين فكرياً وفنياً، من خلال الدعوة إلى قيم ومفاهيم مسرحية غير أرسطية، إلا أن تأثيره على الخطاب النقدي المسرحي يعد ضئيلاً قياساً إلى أثره على حركة التأليف والإخراج. فهل مرد ذلك أنه اشتهر بين المثقفين كمسرحي ومفكر سياسي ومخرج قبل أن يكون ناقداً؟ أم أن النقد لا يدخل ضمن اهتماماته الأولى مقارنة بالإبداع مثلاً، بل إن كتاباته النقدية - على الرغم من قلتها - لا تكاد تعرف إلا في وسط ثقافي ضيق.

ومما زاد في ضعف الخطاب النقدي المسرحي المتأثر بنظريته ومنهجه وطروحاته أن مسرحه وآراءه النقدية بدأت في الحضور بشكل كبير مع نهاية الستينات وفي أوساط الطبقة اليسارية تحديداً، وهي المرحلة التي شهد فيها المسرح العربي تراجعاً وانحساراً على مستوى الكتابة الإبداعية والعروض الفنية[35]، وكانت بداية أزمة النص في المسرح العربي، فانعكس ضعف حركة الإبداع على الحركة النقدية، فانصرف عدد من كبار نقاد المسرح إلى تقويم فنون أدبية أخرى، وانحصر مجال النقد في الصحف والمجلات على شكل مقالات ارتبط الكثير منها بالتقويم الفني لما كان يقدم من عروض مسرحية، دون أن يتخلل ذلك التقويم مدى التزام

المسرحي بالتقاليد البريختية، وما مقدار النجاح أو الفشل، سواء على مستوى النص أو على مستوى الإخراج. زادت أزمة النص من اتساع وتعدد أوجه أزمة النقد المسرحي، الذي افتقر منذ البداية إلى منهج له تصوراته الفكرية والفلسفية، كما عانى من عدم ضبط النقاد العرب للمصطلحات والمفاهيم المسرحية التي قدمها بريخت تحديداً، فالملحمية والتغريب والإيهام مصطلحات بريختية وظفها بعض نقاد المسرح العربي، وخرجوا بها عن المعنى الذي قصده بريخت.

ومن ملامح هذه الأزمة وفوضى النقد المسرحي أن عدداً من المسرحيات الملحمية مثل «النار والزيتون» لألفريد فرج، و«آه يا ليل ياقمر» لنجيب سرور، و«مأساة جيفارا» لمعين بسيسو، و«بلدي يا بلدي» لرشاد رشدي، التزم فيها الكاتب الأسس الملحمية إلا أنها قوّمت بوصفها مسرحيات تقليدية. فقد اعتبر أحمد عباس اعتماد نجيب سرور في مسرحية «آه يا ليل يا قمر» السرد دون المسرحة عيباً فنياً، وهذا صحيح في المسرح التقليدي، غير أن تحليل المسرحية وفق الأسس الملحمية يظهر أن الاعتماد على السرد وسيلة فنية تحقق التغريب الذي يؤثر على المشاهد[36].

والتزم الشرقاوي في «الفتى مهران» عدداً من حرفيات المسرح الملحمي، إلا أن ناقد المسرحية (أحمد عطية) قوّمها من منظور كلاسيكي بحت، وعلى شاكلة النقاد اليساريين، اهتم بدراسة المضمون الاجتماعي وتعصب له، ولم يعرض إلى الجوانب الفنية للنص إلا عرضاً، وقيمة هذا النص في نظره تكمن في تحول عبدالرحمن الشرقاوي من تمجيد البرجوازية وتحفيز الفلاحين إلى تمجيده للشعب ودور الفلاح والعامل في البناء الاجتماعي، وأعجب أيضاً بالنزعة الاشتراكية التي اتسم بها بطل المسرحية[37].

وعلى النقيض من ذلك فقد تكون المسرحية كلاسيكية البناء، إلا أن الناقد ينطلق في دارستها من منظور ملحمي أو تشريحي، وحين لا يجد أسس هذا المسرح ينعتها بالضعف ويحمل عليها، وذلك أحد أوجه إشكاليات النقد المسرحي.

ويبقى بريخت من خلال نظريته ومنهجه وطروحاته الفكرية الشخصية المسرحية الأجنبية الأولى التي عرفها العرب في الستينات، ومارست تأثيراً في العملية المسرحية إبداعاً ونقداً وإخراجاً، إنه مؤسس قيماً مسرحية جديدة، وداع إلى مسرح غير أرسطي.

هوامش البحث

1) عبدالنبي اصطيف، في النقد الأدبي الحديث، ج 1، مطبعة الاتحاد، جامعة دمشق 1991، ص 44.

2) عن أثر الثقافة الإنجليزية والأصول الغربية في تشكيل الرؤى النقدية لجماعة الديوان، راجع الباب الأول من كتاب الدكتور محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1982.

3) تتبع الدكتور عبدالمجيد حنون جوانب من ذلك التأثير في كتابات عدد من رواد النقد العربي الحديث الذين تأثروا بالمنهج التاريخي الذي وضع أسسه غوستاف لانسون. انظر كتابه اللانسونية وأثرها في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996.

4) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، ط 3، بيروت 1980، ص 17.

5) أهمها: فن الكتابة المسرحية لمؤلفه لاجوس أجري، وعلم المسرحية لأردس نيكول، وفي الفن المسرحي لإدوارد جوردن، والمدخل إلى الفنون المسرحية لفرانك هوايتنج، وحياتي في الفن وإعداد الممثل لستانسلاسكي.

6) حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر والتأثيرات الغربية عليها، دار الآداب، 1983، ص 28.

7) المرجع نفسه، ص 29.

8) يمكن الرجوع إلى بعض أعداد مجلة الكاتب والمجلة والمسرح لسنتي 1964-1965، حيث أفردت الكثير من الأعداد والصفحات لمسرح بريخت، وترجم كتابه «الأركانون الصغير» ونشر في مجلة المسرح سنة 1964.

9) طارق العزاري، آفاق مسرحية، دار كنعان، الإربد، ص 61.

10) السعيد الورقي، تطور البناء في أدب المسرح، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 1، 1990، ص 276.

11) المرجع نفسه، ص 276.

12) فرانك هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة 1970، ص 131.

13) تطور البناء الفني، ص 276.

14) حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري، دار النهضة العربية، القاهرة، ص 345.

15) يوسف عبد، المسرح، الطريق والحدود، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977، ص 161.

16) تطور البناء في أدب المسرح، ص 276.

17) رشيد بوالشعير، أزمة النقد، الموقف الأدبي، عدد 141-142، مارس 1983، ص 299.

18) شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1985، ص 68.

19) كان فاروق الدمرداش سابقاً إلى التعريف بمسرح بريخت على الخشبة، حيث أخرج له سنة 1964 مسرحية «الاستثناء والقاعدة»، كما قدم له كمال عيد في الموسم المسرحي 66/65 مسرحية «طبول الليل»، وأخرج له سعد أردش في الموسم نفسه مسرحية «الإنسان الطيب من شتزوان»، ونصوص أخرى أخرجها كرم مطاوع ونجيب سرور. انظر آفاق مسرحية، ص 65-66.

20) تخلى صلاح عبدالصبور عن هذه التقنية في بقية مسرحياته، فقسم ليلى والمجنون إلى ثلاثة فصول، والفصل إلى مجموعة من المشاهد، على نحو ما شاع في المسرح الأرسطي.

21) عاد نجيب ثانية إلى نظام الفصول في مسرحيتين، هما «آه يا ليل يا قمر»، و«قولوا لعين الشمس».

22) تطور البناء الفني في أدب المسرح، 356.

23) محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، ص 243.

24) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 121.

25) المرجع نفسه، ص 121.

26) رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية 1986، ص 348.

27) مسرح توفيق الحكيم، ص 191.

28) المرجع السابق، ص 258.

29) المرجع نفسه، ص 257.

30) المرجع نفسه، ص 258.

31) أمين العيوطي، دراسات في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1977، ص 28.

32) نشر هذه المقالات أول مرة في مجلة الكاتب في شهر مارس من سنة 1964، ثم جعلها مقدمة لمسرحياته. وبعد عشر سنوات أصدرها في كتاب صدر في بيروت عن مؤسسة الوطن العربي للنشر. راجع حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 330.

33) نشر سعد ونوس -هو الآخر- مقالاته في مجلة المعرفة السورية، عدد 104 سنة 1970، ثم نشرها في كتاب صدر عن دار الفكر الجديد، بيروت 1988. المرجع السابق.

34) نشر علي عقلة عرسان دعوته في كتاب أصدره سنة 1981، تحت عنوان الظواهر المسرحية عند العرب.

35) من ملامح هذه الأزمة وانحصار رقعة المسرح، أن الأرقام تقول إن مسارح الدولة قدمت في الموسم المسرحي لعام 65/64 خمسة وستون عرضاً، شاهده مليون شخص، مقابل سبعة عشرة عرضاً ومائة وخمسون ألف مشاهد خلال الموسم المسرحي 71/70. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 230.

36) الدراما التجريبية، ص 93.

37) اتجاهات النقد المعاصر، ص 67.

* * *

هناك العديد من المفكرين والنقاد والمختصين الجماليين، ممن تناولوا إشكالية الفن الحديث وما تضمنه من قيم جمالية وتوغلوا في بحث الأسباب الاجتماعية والسياسية وارتباطاتها. إلا أن تناول أندريه لمارلو للفن ومناقشته لقيمه الجمالية وتطوره وطبيعته كفعالية روحية تمتاز بخصوصية فريدة اختلف عن غيره من المفكرين والنقاد والمختصين في اللغة.

ونظرته للفن (الفن المتخيل) حيث يزيح وبقوة على التصنيفات والتحديدات القديمة في القرن التاسع عشرة وخاصة في نقده لمحاكاة الواقع حيث اعتبر أندريه مارلو (المحاكاة أكبر عدو للفن لم تعرف أوروبا له مثيلاً) حسب قوله. كما أن الجمال ومفهومه الكلاسيكي قد دحض من قبل هذا المفكر منطلقاً من خلال مفهومه للفن والجمال (الذي يجذب في فنون العالم هو ليس ما يلذ وإن الذي يسر ويجذب هو ليس التوازن في الأشكال وإنما هو نضال الفنان مع المحيط والموت). (8 ص 456).

وبهذا فإن مفهوم مارلو للجمال يتجاوز مفهوم (كانت) في الجمال الذي يبعث المتعة بدون غاية والجمال لدى أندريه مارلو لا يخضع لتحديد ولا يخضع لتلك القواعد المتوارثة، وإنما هو الغرابة والوجود الذي من خلاله (يتحد العمل الفني السومري بفن الكنائس أو مع المعابد القديمة أو مع فن الكهوف والصين ولوحات سيزان). (8 ص 280).

إضافة لكل هذا فإن البحث يكسب أهمية عندما يبدأ أندريه مارلو في رصد هذا الجمال الإستاتيكي والمعبر لدى العديد من الفنانين الذين

شكلوا اللوحة المعاصرة لفن القرن العشرين مثل بيكاسو، وبراك ولدى الفنانين التعبيريين مثل ديران وراؤول وفورتيه وشاغال وغيرهم.

وعليه فإن هذا البحث يحاول أن يقدم هذه القراءة الجديدة للوحة المعاصرة، من قبل فكر متحرر ومتنوع الاهتمامات شكل نقطة مضيئة أضاءت فكر القرن العشرين.

مفهوم الفن عند أندريه مارلو

ولد أندريه مارلو في باريس في الثاني من تشرين الثاني عام 1901م. اهتم بالأدب والفن وهذا ما يميز أندريه مارلو.

إن ما يؤثر فينا هي تلك النبرة النابضة والحاسمة تجربة الحياة عند أندريه مارلو.

لقد سافر أندريه مارلو إلى الشرق الأقصى لدراسة الآثار في مرتفعات لاووس ثم إلى الصين، وحينما شبت الحرب الأسبانية عام 1936 انضم أندريه مارلو إلى صفوف الثوار الجمهوريين، لقد وقف ضد الفاشية وحارب ضمن صفوف المقاومة الفرنسية، وتعرف إلى الجنرال (شارل ديغول) حيث استدعاه ليكون وزيراً عام 1958 لوزارة الإعلام، ثم كلف بمسؤولية الشؤون الثقافية والأدبية والسينمائية في وزارة الشؤون الثقافية (10 ص 90).

لقد كان كل كتاب من كتب أندريه مارلو ينطلق من الحياة راشحاً بصورها، صاخباً باضطراباتها، مثقلاً باكتشافاتها. لقد كانت عبقريته صورة من الانسجام بين تجارب حياة مرتبطة بمشاهير التاريخ، وطاقات التعبير الحقيقية.

كتب أندريه مارلو كتاب (إغراء الغرب) فاضحاً فيه الجشع

الغربي، ومتحدثاً عن التجريد الكوني للشرق. لقد كان أندريه مارلو يتوجع من الثقافة الغربية التي كان يقول عنها بأنها (تضاء بشمس الموت). (2 ص 110).

ساهم أندريه مارلو في الحركات الثورية، وكان يحلم بآسيا جديدة. وكما أن الروايات التي كتبها مارلو كانت ترفدها تجربة الحياة، فإن كتابته حول الفن مثل (زحل) و(أصوات الصمت)، و(المقدمة للمتحف الخيالي) كانت ترفدها أيضاً تجربة الحياة، أو ممارستها في مجال الفنون التشكيلية. ولا تقل تفاصيل حياة أندريه مارلو الشخصية عن الحياة في كتبه إلا بفارق طفيف، تماماً كما هي في أبحاثه الفنية، فالفن لقاء وشغف، وليس موضوعاً على الإطلاق. وهو يقول (عندما أحاول التعبير عما كشفته لي الثورة الأسبانية، أكتب (قصة الأمل) وعندما أحاول التعبير عما يكشفه لي الفن وتمخضاته المعاصرة أكتب (أصوات الصمت)).

مرجعيات أندريه مارلو الثقافية

هناك العديد من الكتاب والفنانين الذين أعجب بهم مارلو وتأثر بهم وشكلوا خلفيته الثقافية والفنية ومن هؤلاء الذين اكتشفهم لأول مرة وتأثر بهم هم (أبولونير) و(جيد) خلال السنوات (1920-1930) إضافة إلى تأثره العميق بـ (دوستويفسكي) و(بودلير) هؤلاء الكتاب الذين جسدوا القلق وتنازع الخوف للكائن الإنساني ولهذا فإن وراء صوت البطولة، والحماسة لدى أندريه مارلو نسمع شكوى مؤلمة في كل مكان تكشف كل غامض، طبقات من الظلام الكثيف، وكان هذا الخيط من الألم، والتمزق الإنساني هو الذي ربط مارلو بهؤلاء الكتاب والفنانين.

بالرغم من انجذاب أندريه مارلو إلى هؤلاء الكتاب والفنانين، كان كثير التردد على ستوديوهاتهم وزيارة معارضهم والواقع.. وخلافاً لأي

متزمت أن ولع أندريه مارلو بالفن التشكيلي لا يعود فقط إلى ما بعد سنة 1945 وإنما هذ الولع يعود إلى أولى سنوات عمره العشرين، ومن المحتمل أيضاً أن يعود ذلك الولع إلى سنوات مراهقته خلال السنوات 1920 ، كما أن أندريه مارلو كان يقتني اللوحات، حيث اشترى أعمالاً فنية من (ريران) و(براك) و(بيكاسو)، وكتب كذلك أول نص له حول الرسم، وقام بكتابة مقدمات لكتالوجات المعارض وكتب حول الفنان التشكيلي (فوتريه) Fautrier و(راؤول) Rouault مما جعل كتاباته هذه وثائقاً ذات قيمة فنية وأدبية، لم توقف إلهامه واستمتاعه بفن الرسم. لقد شغف أندريه مارلو بهؤلاء الفنانين وأعجب بهم: بيكاسو، براك، راؤول، فوتريه، شاغال، أنسور (لأنهم حاولوا التعبير عن العالم ومأساته وسر وجوده بينما حاول البعض التحريف والتغيير في طريقة رسمه وكل ذلك يلتقي بوجهة نظر أندريه مارلو حول العالم والإنسان والإبداع الفني الذي يسعى ليس لتصوير العالم كما هو بل كما نود أن يكون نحن، لأننا ولدنا فيه بغير إرادتنا كما يعبر عن ذلك أندريه مارلو بعمق. ولهذا فإن هؤلاء الفنانين كانوا قريبين إلى نفسه، لأنهم لا يرون العالم كما هو ولا يرسمونه كما هو وإنما يكشفون عنه. (9 ص 31).

لقد كانت ميول أندريه مارلو في البداية تتجه نحو المدرسة التكعيبية مثل أعمال (بيكاسو)، وكذلك إلى حد ما نحو (دوران) Derain ولوحات التعبيريين من أمثال (أنسور) Ansor وراؤول Rouault والفنان (فوتريه) Fautrier، وبصورة انفرادية إلى شاغال، ولكن بالنسبة لأندريه مالرو كانت هذه التصنيفات لا تشكل لديه أهمية ولا تستعمل إلا نادراً، وكان يكن الإعجاب لكل واحد منهم، وباتجاهاتهم المختلفة فالفن يصدح عند (براك) ويمثل التراجيديا عند (دوران) Derain و(راؤول) Rouault و(فوتريه) Fautrier إنهم يتجهون إلى تهشيم العالم المرئي، ويرفضون إعادة صياغته كما هو وكل هؤلاء الفنانون وبصورة عامة

يمتلكون الدعوة إلى الرفض والتغيير، ولا يخضعون للواقع المعروف للجميع وهو يكتب عنهم (أولئك الذين لا يستنسخون العالم وإنما أولئك الذين ينافسون ذلك العالم). أو يكتب في مكان آخر (أن الإبداع يسعدني أكثر من الكمال، وهذا التوجه لدي يشكل نقطة الخلاف وإعجابي منذ سنوات العشرين و(براك) و(بيكاسو)).

إن أندريه مارلو لم يتوقف عن إعلان إعجابه بهذين الرسامين كحالة وفاء منذ سنوات شبابه بهما، وعندما أصبح وزيراً للشؤون الثقافية للجنرال (ديغول) قام بتنظيم جنازة لبراك عند وفاته أمام أعمدة متحف اللوفر. ويعود ليتذكره في السطور التالية: (ذلك الدور الحاسم الذي لعبه براك في تحطيم محاكاة الأشياء والمشاهد) وكذلك عبر عن الفكرة التي أخذت عليه تفكيره منذ كتابة (أصوات الصمت)، (براك وأصدقائه، امتلكوا الحرية في الرسم، لقد أعادوا تقييم كل الماضي المستعصي على الخيال، منذ اليونان والرومان).

ومن الممكن وضع اسم بيكاسو مكان اسم براك، لأننا نعرف بأن الرسامين كانا يعملان سوية، وبنفس الروحية، حتى أنهما كانا يتقاسمان نفس المرسم سنة 1912. وفي سنة 1974، وبعد موت (بيكاسو) كان مارلو قد كرس قسماً مهماً من كتابه (الرأس القاتم اللون)، حيث قام بنشر محادثة له معه في مرسم سان أوغسطين Saint Augstin في منطقة (كراند أوغسطين) حيث كان (بيكاسو) أمام أعين أندريه مارلو (أعظم محطم ومبدع للأشكال في الرسم في العالم الغربي).

الجمال عند أندريه مارلو

لقد كتب كثير من المنظرين حول الجمال: فلاسفة اليونان، أفلاطون، أرسطو وديكارت وكانت وبريجسون وسارتر وغيرهم. ولكن ما هو الجمال

لدى أندريه مارلو؟ إننا لا نعثر على كلمة الجمال كما عبر عنها الفلاسفة عبر العصور. إن مارلو يزدري كلمة الجمال كما قبلت الفيلسوف الألماني كانت في اعتباره الشيء، الذي يثير اللذة. إن مارلو يسخر من كلمة الجمال التي تتولد نتيجة لعلاقات من الألوان. ويتساءل مارلو متهكماً هل فعلاً أن هذا النظام هو الذي يسر العين من خلال الانسجام والتضاد؟. إن هذا يجعل من الفنان مانيه وحتى براك كنوع من مؤلفي العلاقات والألوان.

إن هذا الطرح يوضح الخطوط الرئيسة لتفكير مارلو الجمالي المختلف عن الطروحات التقليدية في هذا الموضوع.

أما بالنسبة للجميل السامي المتعلق بجمال الطبيعة وبجمال العمل الفني، فإن هذا المصطلح لم يتطرق له مارلو كما تطرق له الفلاسفة والكتاب من الاصطفائيين والذين يعتقدون بنسبية الجمال مثل بودلير. إن الجمال لدى أندريه مارلو لا يتعلق بتلك التحديدات النقدية التي تضع معايير مسبقة، وهو ليس بقانون وإنما هو وجود وحضور كل فنون العالم (إن الجمال أصبح واحداً من المعضلات الرئيسة لعصرنا هذا، إن الجمال هو تلك الغرابة التي تحدث من خلالها الفنون السومرية والمصرية مع كاتدرائيات القرون الوسطى والمعابد الآسيوية التي تحدث بفنون مغارات الهند والصين والتي امتزجت بلوحات سيزان وفان كوخ).

إن الجمال اليوم هو ما سبق أن عشناه، وهذا يختلف عن المضمون الفلسفي لكانت.

إن مارلو لم يبحث عن مفاهيم، وإنما انطلق من الأشكال التي حاول من خلالها الإنسان التعبير عن رموزه حيث ارتفع بمخاوفه بواسطة الفن من خلال تبسيطه للعالم وأن هذه الأشكال التي جسدها غير مفصولة عن الشروط التي يناضل ضدها حينما تحيط به ولهذا فإنه كتب (زحل) حيث يتناول فيه رسوم غويا الكابوسية وتناسق الرموز، إن بودلير وفيكتور

هيكو يؤكدون هذا الطرح حيث يقول بودلير (الجميل هو ما يحمل شيئاً من الغرابة). (9 ص 35).

إذاً هل يمكننا التكلم عن علم الجمال عند مالرو؟ إذا كان علم الجمال وكما حدده هيغل هو العلم الذي يبحث في الجمال الفني فإنه ليس هناك علم جمال يطرحه مارلو، حيث إن مارلو لم يحدد شروطاً، ولم يدرس الجمال الفني. إنه يقول وبصورة واضحة في مقدمة كتابه تناسق...: (إن هذا الكتاب ليس بتاريخ فن وليس بعلم جمال) ولكن حينما نقرأ عدة صفحات من كتاب نقد الحكم لكانت وعدة صفحات من كتاب أصوات الصمت لمارلو نجد بأن (كانت) كان قد كتب علم جمال بينما مارلو كتب ملحمة عن الإبداع أبطالها الفنون أنفسهم ولكن هناك أيضاً طروحات جمالية: (إن الجمال يثير الإحساس بالمتعة بينما الفن يثير مشكلة). (8 ص 456).

الخيال عند أندريه مارلو

لقد اعتبرت المخيلة، ومنذ عصر أفلاطون وأرسطو: هي الفعالية الروحية التي تقف وراء الإبداع الفني، فهي قدرة روحية تقترب من الإلهام والحدس، وهي تحصل على الرؤية من قبل الرموز حسب اعتقاد أفلاطون، ومن خلال المخيلة يمكن الاطلاع على الحقيقة.

وفي العصر الحديث يعتبر الخيال هو الفعالية الروحية المنتجة للصور. إذاً التخيل في الفن هو معرفة إيجاد التعبير الأكمل (للشيء الموجود) وليس أبداً افتراض، أو إبداع لذلك الشيء نفسه.

إن التمجيد للوقائع المادية ابتدأ مع كلود برنار: الحصول على وقائع دقيقة بواسطة ملاحظات دقيقة. إذا أردنا أن نفهم هذا الانقلاب في الفنون وفي قلب ثقافة واحدة وخلال سنين قليلة. مثل هذا الانقلاب الكبير

والذي أشاد به العديد من الفلاسفة المتحررين ذهنياً ومنهم أندريه مارلو - مثل هذا الانقلاب لا يمكن فهمه إذا لم نفهم الخاصية الفريدة للحضارة الغربية حيث إن هذه الحضارة مؤسسة على تقليدين تعايشا منذ البداية ثم حصل الانفصال بعد ذلك ثم وصل التعارض بينهما إلى حد أن كل واحد منهم أقام لنفسه وجوداً مستقلاً ونمطاً ثقافياً خاصاً.

وهذين النمطين الثقافيين تتقاسمهما أذهان الناس كنظامين فكريين لدرجة اعترف بهما في التدريس هما النظام العلمي والنظام الأدبي، وأن لهذا الانقسام جذوره البعيدة، والتعرف على هذه الجذور والتعمق فيها يساعد في توضيح مسألة الغرب ونقد فنه، وقد فهم أندريه مارلو جذور هذا الفن وتعرف على فنون الشرق وفهمها وتحديد قيمتها الجمالية واستغرق ذلك أكثر من خمسين سنة توزعتها كتبه المختلفة في الفن والأدب والسياسة حيث كتب مارلو في أحد كتبه تلك (أن المأساة الحقيقية هي هذا الصراع القائم بين نظامين من الفكر: نظام يصنع الحياة والإنسان موضوع تساؤل ونظام ينفي كل سؤال سلسلة من النشاطات (سبينوزا) نقيض (لبيبتز) بحث د ءوب مستمر وقد وجد أندريه مارلو أن الفن هو الذي يجسد هذا التوفيق فن النحات والرسام أكثر منه فن الأديب لأنه سلوك فعل وحدث (ملموس) بعكس الكاتب الذي يمثل الوعي.

أرست اليونان التقليد الجديد الذي سيكون: قوة وفعالية الذهن الغربي وذلك باعتماد أسلوب معرفة الواقع معتمداً على المعطيات الموضوعية وعلى الأيام بتماثل قواعد العقل الإنساني وتماثل الظواهر الحاكمة للظواهر وبهذا أصبح العالم الخاضع للمنطق مستنداً إلى علاقة السبب والمسبب وعلى دوامهما. والصحيح (وقد برهن على ذلك علماء الاجتماع) وعلماء الشعوب والفلاسفة ومنهم (أندريه مارلو) هو أن نمطاً فكرياً آخر كان يهمنا في السابق أبدعت من خلاله الحضارات القديمة أرقى

أعمالها الفنية، وهذا لا يعود لغرض معزول عن حدوده وإنما مرتبط كارتباط الكون بأنيمية مشتركة للكائنات الحية بالأشياء، في قلب هذه الروح المطلقة كل شيء يتصل لا حسب قوانين آية فيزيائية بل حسب انضواء وتآلف وتآزر تؤدي إلى التجاذب أو التراص سرها التجانس فكل حقيقة مشابهة لأخرى تكون مرتبطة بها فليس حقيقة أو معرفة كاملة إلا في انصهار الذي يبحث والغرض المنشود وهذا البحث يتردد دائماً في كتابات مارلو من خلال أحداث التاريخ ومآثر الفن ليأتي على صور ومواقف متناقضة يطمح كلاً منها أن يعطي للوجود البشري معنى أنها أصوات متعددة تجمعها الإرادة.

الفنانون الذين أعجب بهم أندريه مارلو

الفنون الذين أشار إليهم مارلو في كتاباته، والذين استقى منهم طروحاته الجمالية والفكرية هم الفنانون التشكيليين: بيكاسو وبراك وأندريه ديران (Andri Derain) (1880-1954) وجورج راؤول (Georges Rauolt) (1879-1957) وجيمس أنسور (James Ensor) وشاغال وغوغان.

بيكاسو: يلتقي أندريه مارلو مع بيكاسو في فنه الذي يمثل التمرد والمغامرة، كما أنه محرف ومغير من الطراز الأول، ومغير للواقع، وماسخ للأشكال، وهذا ما يجسده في لوحته الجورنيكا (حيث مسخ الأشكال الطبيعية التي تمثل مرآة للعالم التي شوهت من قبل الفاشستيين حيث القرن العشرين الذي يتصدع فيه كل شيء، ويفنى كل شيء، ويعزل فيه كل شيء). لوحة (3).

أندريه ديران Andre Derain: كان هذا الفنان من أتباع الوحوشية، إلا أنه اتجه إلى الفن الزنجي الأفريقي. ونقطة التقاء أندريه مارلو مع

أعمال هذا الفنان واستخلاص لجمالية مواضيعه هو من خلال الارتباط الحقيقي للشعور بالمأساة والرعب ما بين الحياة المعاشة والفن من خلال صياغة هذا الفنان للأقنعة من مظاريف القنابل أيام الجندية في الحروب العالمية الأولى.

جورج راؤول Georges Rauolt: يشكل هذا الفنان الصورة الأخرى لذلك القلق والهلع الدفين للواقع الإنساني، والذي عبر عنه أندريه مارلو بصدق في كتابه (الوضع البشري). لقد شغل هذا الفنان فكره بالخطيئة أكثر مما شغل بفكرة خلاص الإنسان من آثامه. لقد كان هذا الفنان قريباً من الدين في لوحاته. إلا أنه يبدو عابساً متجهماً في فنه وهنا لا يتجسد الجمال الذي يلذ ويمتع بل الجمال الذي يثير ويحفز والذي يثير إشكالية. لقد استخدم هذا الفنان الألوان القاتمة صور لمهرجين على حقيقتهم الحزينة والبائسة. لوحة (2).

جيمس إنسور James Ensor: أعمال هذا الفنان سحرت أندريه مارلو بتعبيراتها عن الانفعال الباطني الذي يطغى ويفيض على اللوحة.

شاغال: عالم شاغال الفني هو عالم أندريه مارلو الذي يبتعد به عن الواقع، ليحوله إلى واقع آخر يذهب بعيداً إلى عالم آخر بعيد عن العالم الواقعي لم يستطع الفنان تحقيقه فهرب مع حبيبته ليحلق في الفضاء، وهذا ما أحبه أندريه مارلو لدى شاغال عندما وقف مسحوراً أمام أعماله في معرضه الاستعادي الذي لم يتفوه أمامه بأي كلمة حينها.

غويا Goya: أعمال هذا الفنان متوهجة ومتضاربة جعلت من فنه نقاش، فهو كنقيض أندريه مارلو لكل الفنانين ولكل التصنيفات ولكل حضور كل الفنون لتصور المجازر والكوارث وفظائع الحرب تتجاوز

مسحة الجمال الكانتية في الجليل والسامي لتنحاز للبشع والرهيب. لوحة (3).

هذه الخطوط، وهذه الأضواء الدرامية المتفجرة وسط الكتل والأشباح القاتمة، هي بمثابة غريزة البقاء، تستعد هائجة في وجه ملكوت الموت - ولا جدال في أن هذه الحيوية المتوترة والمتناقضة هي التي أكسبتها التقدير والإعجاب لدى مارلو.



المصادر

1. Le Conquarents, Grasset 1928.
2. Les conditions haumains 1937.
3. L'espoir callimard 1937.
4. La muséé einaginaire 1952.
5. Le miroir des limbs, Callimard 1976.
6. Les Noyer de l'Aenburg, lausarm 1943.
7. La tentation de l'occident. Grasset, Pris 1926.
8. Les Voix de Silence, Gallimard 1951.
9. Le Saturne essarie etude sur Goya, Gallimard 1951.

المصادر العربية:
10) اللامذكرات، أندريه مارلو، ترجمة فؤاد كامل، 1971.
11) مارلو المناضل والإنسان 1963. فؤاد كامل 1975.

* * *



لوحات تصور من الأصل

